دراسات ونصوص

في الشعر الشعبي الغنائي

عبد الفتاح رواس قلعه‌جي

دراسات ونصوص

في الشعر الشعبي الغنائي

المطاول - الموّال - العتابا والميجانا - الشديات ـ أغاني الأطفال - المناغاة - الهناهين - الأغنية الشعبية والفولكلورية - أغاني الفراتين والبادية - أغاني الساحل والجبل - الموشحات والقدود

m

عندما نبحث في مقومات الوحدة، فإننا نغفل واحدة من أهم هذه المقومات وهي وحدة المورثات الشعبية من شعر شعبي غنائي، وأمثال، وطقوس احتفالية مشتركة، وأنواع أخرى من الفولكلور العربي. وإذا كانت عوامل التجزئة قد استطاعت أن تقيم الحدود بين الشعوب العربية فإن هذه الموروثات كانت دائماً المسافر بلا جواز سفر، والشراع المبحر في الاتجاه المعاكس لكل تيارات التفرقة والانعزال، فقد كانت وما تزال عوامل توحيد ووحدة، ذات صفة شعبية، قائمة في التكوين الذري للروح العربية، والمعبرة عن تجربتها وإحساسها بالفن والجمال.

إنّ الشعر الشعبي الغنائي كلمة ولحناً وموسيقى يحتل مكان الصدارة في هذه الموروثات من خلال أبعاد ثلاثة:

زماني: فهو يمتد عبر عهود تاريخية حسب ما تشير دراسات نشأته، وحتى الحاضر مستمراً في المستقبل، إنه اللون الشعري الذي يشد أواصر الأجيال إلى بعضها.

مكاني: فهو يصل بحركة انتشاره المستمرة المنفلتة من كل القيود ما بين شواطئ الخليج العربي وساحل الأطلسي، وإن العبور كثيراً ما يتعدى النوع الغنائي الموال أو الأغنية الشعبية أو القصيدة المفردة.

انثروبولوجي: فهو يعبر بلحنه المرتجل أو الموروث عن عمق شعور العربي وحاجته إلى الحرية في الإبداع، وبكلماته واحتفاليات غنائه عن سلوكه الإنساني وعواطفه وفلسفته وطرق تفكيره وموقفه تجاه ما يؤرقه في الحياة: الحب والجمال والغربة والموت والاجتماع والسياسة والفن والإنسان.

إن البحث في هذا الجانب ليس دعوة إلى تكريس العامية وإنما يضع في دائرة الاهتمام عاملاً مشتركاً يأخذ وظيفة الرئة في حياة الشعوب العربية، وبرغم السيل العرم للأغاني المولّدة التي تدعمها وسائل الاتصال والإشهار المرئية والمسموعة فإن طبقاتنا الشعبية في مختلف الأقطار ما زالت ترجّع موروثاتها الشعرية الشعبية الغنائية، هذه الألوان التي أثبتت خلودها الفني واستمرار وظيفتها في الوقت الذي أخفقت فيه الألوان الهجينة في ذلك.

عندما نسمع الشادي في أي قطر عربي يغني الموّال والعتابا والموشح وغيرها من هذه الموروثات الغنائية فإننا لا نتنفس رائحة التاريخ الجامع فحسب وإنما نتنفس رائحة الدم المشترك والأمل الواحد، ونرى الأرض تنداح فتجرف أمامها الحدود المصطنعة، ونشعر بطعم العناق ودفء أنفاس الأشقاء..

وهذه الأشعار الشعبية الغنائية كغيرها من الموروثات الشعبية تقدم لنا نموذجات من الفكر العربي الأصيل والمتصل من الأغوار التاريخية البعيدة إلى الحاضر في كينونته القارة لدى طبقات شعبية بسيطة تزاور عن أدبها الشعبي وطرائق تفكيرها الدارسون زمناً طويلاً.

إن هذه الدراسة التي تلقي الضوء على مساحات من الشعر الشعبي الغنائي شرق المتوسط وبعضه له عموميته في الأقطار العربية تتكامل قيمتها في الرجوع إلى الدراسات الأخرى التي تلقي الأضواء على المساحات

الأخرى من الوطن العربي، وثمة مساحات في هذا الوطن لم تطلها بعد أقلام الباحثين، ولا بد من إنجاز خطوات واسعة في الجمع والتوثيق والدراسة والتحليل قبل الوصول إلى الدراسات المقارنة التي تتكامل بها الغاية التي يسعى إليها هذا الكتاب.

* * *

المطـاول

سلطان الشعر الشعبي

بين الموال والمطاول

يعتبر المطاول أرفع أنواع الشعر الشعبي، لا يجيده إلا المتمكنون في فن القصيد، ويقابل القصيدة التقليدية في شعر الفصحى، وسمي بالمطاول تفريقاً له عن الموال، فما زاد عن اثني عشر بيتاً فهو مطاول، كما أنه يتميز عنه باستيفائه لعدة أغراض شعرية، فهناك أكثر من وحدة شعورية في المطاول، بينما لا يكون في الموال إلا وحدة شعورية واحدة. وعادة ما يُغَنى قسم من المطاول بينما يغنى الموال كاملاً، وإذا كانت احتفالات الأعراس والموالد وغيرها هي المجال الطبيعي للمواويل والشديات والعتابا والقدود فإن السهرات الثقافية في القناقات والبيوت هي المجال الطبيعي لإنشاد المطاولات حيث يجتمع شاعران أو أكثر، ويتطارحون القصيد، ويتبادلون النقائض.

وشعراء المطاول هم شعراء المواويل، وليس العكس بضرورة، ومن الشعراء الذين نظموا المطاول أمين سليمان الريحاوي، ومحمد صالح الأنطح، والحاج مصطفى قرنة، وسويد سرور، وأبو عبيد المشهداني "الأول"، وطالب نسر[١]. وهناك مطاولات كثيرة يتم تناقلها بالرواية، أو أنها مدونة في الجنوك (= المختارات الشعرية) لا نعرف قائلها.

وإذا كان الموال يحتمل الارتجال بخاصة حين يسلطن المغني ويكون هو الشاعر أيضاً فإن المطاول لا يحتمل ذلك، ويكون خاضعاً لنظم متأن مسبق، كما أن نظامه العروضي القائم على الشطرين في البيت يخالف نظام الموال القائم على الشطر الواحد بالرغم من استعمالهما معاً البحر البسيط.

---

(١) شعراء شعبيون من حلب وأريحا.

نظامه العروضي وخصائصه

يلزم شاعر المطاول نفسه بنظام عروضي صارم من أجل تحقيق إدهاش فني، وإيقاع خارجي يكون إطاراً للإيقاعات الداخلية الموظفة للغناء.

١ ــ في العروض:

أ ــ يلتزم قافية موحدة تتغير في العرجة ثم يعود إليها في الطباق.

ب ــ وغالباً ما يجانس بين كل عروضين متتاليين.

٢ ــ في الضرب:

أ ــ يلتزم قافية موحدة تتغير في العرجة ثم يعود إليها في الطباق.

ب ــ وغالباً ما يجانس بين كل ضربين.

٣ ــ كما يلتزم شاعر المطاول بمراعاة أحرف القافية، بعضها أو أكثرها وهي: الروي، الوصل، الخروج، الردف، التأسيس، الدخيل.

٤ ــ هناك مطاولات تبني مطالع أبياتها على تسلسل الأحرف الهجائية مسبوقة باسم الحرف، وغالباً ما يمهد لهذا الشكل بمقدمة مؤلفة من عدة أبيات، وربما كان هذا الشكل مستفاداً من الشعرين الفارسي والتركي، وللشاعر الحروفي عماد الدين النسيمي الأزربيجاني نزيل حلب (ت: ١٤١٧م) قصيدة على الأحرف الاثنين والثلاثين.

حرف الألف: أحزاني كــل عــام جارت عليّ سليمى وادْعت بالقلب نيراني

والباء: بالَكْ تأمَن للدهر يــا مــسعود أظلم عليّ الدهر بِأوشمْ حال خلاّني

وللمطاول خصوصيته اللغوية والتعبيرية والتصويرية التي تختلف من شاعر إلى آخر، ففي بعض المطاولات نلحظ الغنى اللغوي ومتانة التراكيب والمفردات المنتزعة من قاموس الفصحى، والصورة التي تبدو في تركيبها الفني شبيهة بالصورة في القصيدة الجاهلية مما يدل على مخزون ثقافي لدى هؤلاء الشعراء ناجم عن السماع أو القراءة.

نقف عند مطلع مطاول لنلمس مدى التأثر الشعر الجاهلي:

نَيّخْ زَمولك، كفى يا صاح، لأجل الوفــا تبكي دياراً خَلَتْ من بعد سَــلماها

طال التقادم، وقلبي عالمنايا وفــا أَخْنى عليها المدّ بصروف سَــلماها

بَلقعْ، دعا قاعها طيّ الطلول وخفا غير الأثافي فلا بالــدار رَســماها

بعض المطاولات تقل فيها الصور لحساب الدفق العاطفي، وبعضها يعتمد على تراكم الصور، وقليل منها يعتمد التفصيل واستيفاء الصورة من جميع جوانبها، والإفاضة في المشبه به لإيضاح المشبه معتمداً فنّ الاستدارة، وهذا يؤكد لنا أن المطاول هو نهاية تطور فني طويل للقصيدة الشعبية مثلما كان شعر امرئ القيس

أو زهير، ويجب أن لا ننسى أن أغلب الشعراء الشعبيين كانوا أميين، لكن الأمية لا تعني الجهل. إن صورة كالتي يقدمها محمد صالح الأنطح لا تقل عن أفضل الصور في قصائد الفصحى بناء ودلالة.

أمسى رقيبي إذا طَرْفي بكى عنّفا ... باللوم دون الرفق لِـدناي أصـماها

يظهرْ معي اللين بالقـسوة بهـا ... شبه العَمَلَّس لصيدِ الشاة أصـماها

يهجّعْ بعينيه إحداهن إذا ما غفـا ... والتانيـةِ يتّقـي أعـداه سَـهماها

ينساب بِغفاي أن شاهدْ هجـوعي ... نحوي بغارات جسمي رامْ سـهماها

وهذه القصيدة تثير اهتماماً خاصاً لأنها تلتزم بعمود الشعر القديم من وقوف على الأطلال، ووصف الارتحال، ومتابعة خياليه للظعائن، وشكوى من الدهر الذي حكم بالفراق، ووصف الواقع النفسي للشاعر، ونثر الحكم خلال الأبيات.

لكن مطاولات أخرى تبدو أكثر بساطة في التعبير، ورشاقة في الألفاظ، وقرباً في الصور.

أكثر الشعراء الشعبيين تخرجوا من مدرسة السير الشعبية التي يحتل الشعر فيها مكانة خاصة ويحمل جانباً هاماً من القص والحدث والوصف، غير أن المطاول يعتبر شكلاً فنياً متطوراً، ويحمل كما الموال مؤثرات ثقافية أرفع تتجلى في الأسلوب والإشارات التاريخية والاستفادة الواسعة من بيان القرآن وقصصه، بالإضافة إلى التجربة الحياتية العامة والخاصة، وما يحفظه الشاعر من موروثات الأمثال والحكم والأقوال الشعبية والقصص والأساطير والحوادث.

والمطاول كما الموال بوح وجداني يتراجع فيه الواقع الاجتماعي أمام الواقع الذاتي النفسي، وهو واقع جار منتزع من تجربة الشاعر الوجدانية، أو أنه واقع شعري متخيل، وهذا لا ينقص من قدره كواقع نفسي، لأن للنفس الشاعرة حياتها الداخلية الخاصة التي تنطلق من مؤثر خارجي ــ حياتي ــ كقصة حب أو معاناة معاشة، أو من فقدان هذا المؤثر والتعويض عنه بالتصور والتوق، وكلاهما ــ المؤثر أو فقدانه والتوق إليه ــ ينتجان اللحظة الشعرية الواهجة.

موضوعاته وأغراضه:

القيم الإنسانية الخالدة هي الموضوعات الرئيسية التي يتناولها المطاول: الحب بقضاياه الوصل والهجر والشوق، النأي عن الوطن والحنين إليه والشوق إلى الأهل، الموت والتأمل في مصير الإنسان والتفجع على الأحباب، الأخلاق الحميدة والفروسية الأخلاقية، الفلسفة الشعبية البسيطة والمصوغة في حكم تجري مجرى الأمثال.

من أهم الأغراض الشعرية وأكثرها تداولاً في المطاول هو الغزل، وغالباً ما يكون دامعاً، قد يباشر الشاعر موضوعة الغزل بلا مقدمات، وقد يقف على الأطلال ويصف مشاهد الارتحال، ثم يبث ما يكابده من الهجر والفراق، ويتشكى من غدر الحبيب، ويبكي زمان الصبا، ويعرب عن أشواقه. وكثيراً ما تتعانق الأضواء بالظلال فيقابل الشاعر الماضي السعيد بالحاضر الكئيب، ونعيم الوصال بجحيم الفراق.

وشاعر المطاول يعنى في غزلياته بأمرين:

١ ــ الوصف الجسدي للمحبوب، وقلما يعمد إلى الوصف النفسي.

٢ ــ وصف حاله في العشق، وهنا يعنى بالوصفين النفسي والجسدي، فهو عاشق يحرق قلبه الحب، ساهر قلق، نحيل الجسم أضناه الجوى.

والغزل عذري عفيف، يتجنب الشاعر استعمال الاسم الحقيقي للمحبوب ويرمز له باسم سلمى الذي يتردد في أغلب المطاولات. ولا يجد الشاعر حرجاً من استدماع العين وإظهار الضعف، وأن الفراق هو المسافة التي تفصل الشاعر عن محبوبته، وهي أيضاً مسافة الوهج الشعري في القصيدة...

الانتقال إلى العرجة لا يعني نقلة عاطفية، فالفيض الشعوري مستمر، لكن الشاعر يمنحه تلويناً موسيقياً جديداً بتغيير أحرف العروض والقافية، لكن نقلة أساسية تتم أحياناً في الصورة، ففي هذا المطاول نجد الشاعر يزجر الطير ــ طير الأماني ــ أملاً أن ييمن فإذا به ييسر، ويظل ينتظر ويعاني حتى يشيب الليل، ويشيب الشاعر ويولّي زمانه من غير أن يقضي وطره في الحب.

همّيت زاجر بها زعمي تيمِّنْ يُسر   طير الأماني بَرَحْ عُقب اليمين يسار

ورْجعت عمّن به راجي وليلي يسر   صُفْر الأيادي خلاف الرابحاتِ يسار

أَقطعْ مَعاجيل مِنهاج الجداولْ وَطر   أشمس وليلي زَرى فيه المشيب وطار

ولّى زَماني ولا منها قَضينا وَطَرْ   لا يا أسافا شمت بينّا الهزار وطار

والطير له مكانة خاصة لدى الشعراء الشعبيين، فهو طير النِّيا (= المنذر بالموت والخراب)، أو طير الأماني. يقول أحد الشعراء:

ورْجِعت للدار أبكي والقلبْ معلول   وانشدْ على خلّةٍ كــانوا علـــى زرا

ولْقيت طير النِّيا بقصورِها وعلول   حسِّيت قلبي احترق من شِفت ليها زرا

وقد يبعد الشاعر عن الأهل والأوطان فيهزه الشوق والحنين، ويبدأ مطاوله بمخاطبة الطارش (= عابر السبيل أو الصاحب) ليحمل رسالته إلى الأهل

يا طارشي خُذْ لي كتابي، وفي مَسيرك جودْ   إلى أرضٍ لنـــا بالعَجَــل ووْطــاني

وانشدْ على من هو أهلُ السخا والجود   وخبّرو عن قصتي بالحالِ والشّاني

والرثاء واحد من أهم أغراض المطاول، وفيه يعبر الشاعر ببساطة وعمق عن أحزانه، لأن الفقيد صديق أو قريب، وقد يستشهد بأحزان البَكَّائين في الشعر العربي ويضع نفسه إلى جانبهم.

لأ نوحْ وأندبْ كما الخَنْسا وعُدّ شْعرا   وأنسر قوافي لهمْ من ريح ورِداها

واحْزَنْ عليهم أَبدْ وقصّ مني شْعرا   وأسبغ تيابي كُحُلْ هل كان وَرداها

الأحزان والمصائب وعدم تحقق الأماني جعل شعراء المطاول يكثرون الشكوى من الدهر، ولا ننسى أن العربي يعيش معاناة اجتماعية وسياسية مستمرة لم تخف وطأتها رغم تبدل العهود، وكانت العاطفة الدينية تلزم الشاعر أن يفرق بين الله والدهر لئلا يقع في المعصية، يقول أمين سليمان ريحاوي:

والظاء: ظَلَمنا الــدهر يـــا نـــاس   حاشا ربِّنـــا يظلــم إلـــى إنـــسان

إلى الدهر ــ أو الزمان ــ يعزو الشاعر ما ألم به من مصائب، فهو الذي يحكم بالفراق والبين والحزن، وهو الذي يرفع السيئ ويخفض الجيد، وهنا تصبح كلمة الدهر مرادفة للتركيبة الاجتماعية والسياسية الفاسدة، ويغدو الدهر رمزاً للقهر، ويصبح المقصود بالنقد هو الظلم. وقد يعود الشاعر إلى الدار بعد فراق طويل ومكابدة للشوق والحنين ظاناً أنه سيلقى خلانه وأحبابه فلا يجد غير الخراب، والدهر ماثل أمام الباب، فيجري الشاعر حوارية مؤلمة مع الدار والباب والقفل، يبكي أيام السعادة، ويتساءل متى يأذن الدهر بجمع الشمل:

يقول أحد الشعراء الشعبيين:

ناديت يا دارْ وين أحْبابكي والعمّْ	**صفَّق عليهم غرابُ البين بجناحِ**
فَصاحتِ الدار لا يا أديبْ افْهمْ	**إن كنت ذا فهم من قومْ فُصّاح**
كنا بخير وسَخا وشمْلِنا ملِتمّْ	**والسعدْ مُقبل وعنا سُرورْ وأفراح**
السعد عنّا غدا جُنح الدجى مُظلم	**ولّي مشَيّل حُمولو ضلّ مرتاح**
الدهر ما ظُنّْ دايم لأحد يِتمّْ	**يضحك لكَ يوم، عشرة تعود بنْواح**
يا غادياً فوق مَجْموع الظهر مُلتم	**يسبقْ نَسيم الهوا، لا هَبّت رياح**
بلِّغ سلامي لخلاني ووُلْد العم	**واقرأ لهم قصتي بوْراق وطْراح**
أيمَتْ يعود الزمان وشَملنا يلتَمّ	**لأدقّ طَبل الهنا ونْقيم أفْراح**

والحكمة هي وليدة المعاناة والتجربة والثقافة الشعبية، وهي إما أن تكون غرضاً جانبياً مبثوثاً خلال المطاول، أو غرضاً رئيسياً، وأغلب الحكم تستمد من الأقوال والأمثال الشعبية، وتقدم صوراً للسلوك الاجتماعي الأمثل.

أحد المطاولات يذكرنا الحكم الزهيرية حتى ليبدو مدرسة في السلوك الاجتماعي، أورد منه أبياتاً، وهو مجهول القائل:

الخاء: خَلِّيك في الوسْط لو زُرت حيّا	**تقْرَب الصَّدر تندم عالمدى يا صاح**
الدال: دوم اقتصِرْ عن كلامِ الردِي	**اجعل كلامك شِبه وَردٍ فاح**
الذال: ذل النفس لله وحده	**العمر محتوم مسطّر في قلم وصفاح**
الراء: روحك لا تبيعا بسوق الرخا	**واليُطلب المنيّة يِشربْها بغيرْ أَقداح**
الزين: زيِّن لِجميعِ الناس أَفعالك	**وأصحى الغَلَطْ بوزان النفس وتراح**
السين: سرَّك لِحرمْة لا تواطن	**بتعود نَدمان وسرَّك بنِّشرْ بفضاح**

إنها حكم بسيطة تعبر عن فلسفة الإنسان الشعبي البسيط ونظرته لأمور الحياة والتربية مما يتوارثه الآباء عن الأجداد، وليس للشاعر فيها فضل الابتداع لأنها مما يكثر وروده على ألسنة العامة في لغة الحياة اليومية.

ومن الأغراض التي تناولها المطاول الفخر، وهو غالباً ما يكون مرتبطاً بتحدي الخصم، فالشاعر يفخر بموهبته الشعرية ويخفض من المقام الشعري لخصمه محاولاً أن يعجزه بالحزازير والألغاز والأسئلة طالباً منه فك رموزها، كأنه يدل بثقافته ومعرفته عليه، حتى إن بعض المطاولات يأخذ شكل النقائص كمطاولي الحاج مصطفى قرنة وأبي عبيد المشهداني وهما على نفس الوحدة الإيقاعية والقافية. وفي عرجة المطاول يأتي حل اللغز، ثم في طباقه يطرح عليه لغزاً مقابلاً ويطالبه بفك رموزه

ومن أغراضه مديح الأصحاب ويدخل في باب الأخوانيات، وكثيراً ما يتبادل شعراء المطاول قصائد المديح، وعلى قلة مدح شعراء المطاول بعض الشخصيات الرسمية والسلاطين، وفي هذا الباب أيضاً يدخل المديح النبوي ولا يخرج في أسلوبه عن بث النجوى والشوق، وهو يتميز بالعاطفة الدينية المتدفقة والصفاء الروحي.

ويختتم المطاول بالدعاء والاستغفار والصلاة على النبي وصحبه مهما كان الغرض، وغالباً ما يوقع الشاعر اسمه في البيتين الأخيرين .

حاج مصطفى شُهرتي وكُنيتي قِرنت　　　العـز بـالله ربّـا لـي وربّـا لـك

ساعي خطابَك أتى لك بالرَّشاد أقرنت　　　عن سرْ مَضمون ربّا لي وربّـا لـك

يا رب صلّي على طه النبي ما دمـت　　　عبدك أنا مُرتجـي داعيـك بِليالـك

واجعل وفاتي على الإيمان سَلما دمت　　　دمـعُ النـواظرْ وزادتْ لـه بليالـك

وتوقيع الشاعر باسمه حفظاً لقصيدته من الضياع أو الانتحال معروف في الشعر الفارسي عند حافظ الشيرازي والنسيمي وغيرهما.

ما زال المطاول سلطان الشعر الشعبي يتصدر فنونه، وشعراؤه قلة إذا قيسوا بشعراء المواويل والشديات والأغاني الشعبية، فهو الفن الشعبي الأكثر تطوراً، والأقرب إلى بنية القصيدة العربية، ويحتاج شاعره إلى ممارسة في فن الشعر وتمكن، ونفس طويل، وقدرة على توليد المعاني والصور، والمتابعة الشعرية لأغراض القصيدة، مما لا يتوفر إلا لمن كان ذا موهبة.

المـوّال

تقاسيم غنائية منفردة على أوتار النفس والكلمة

لم ينتشر في حلب ضرب من الشعر الشعبي الغنائي مثلما انتشر الموّال، وقلّما تخلو السهرة من صوّيت أو أكثر يتعاورون غناء المواويل حتى مطلع الفجر، فإذا سلطن النغم انقطعت لغة الحديث وسيطر

الحوار بالمواويل، وحاول كل صويّت أن يأتي بمعان في الوصف والغزل والمديح، ويتصرف في اللحن بما يطرب السامعين ويجاري أو يتفوق على الصويت الآخر، فإذا راق جو السهرة، وجمع الحب القلوب، تبارى المغنون في شكر المضيف، ومدح كل صويت صويت الجماعة الأخرى أو الحارة الثانية، أما إذا سيطر جو التوتر والتحدي فإن لغة الحوار الغنائي تجنح إلى الهجوم وتعداد المثالب، حتى تتحول حفلة العرس إلى دراما مأساوية تنتهي إلى الاشتباك بالأيدي والضرب بالكراسي والخناجر وسكاكين القندرجية.

يقول الغزي في كتابه نهر الذهب(١): "ويصطف إلى جانب العريس صفان متقابلان في يد كل منهم شمعة موقدة أو فانوس مسرج، وعلى كل واحد منهم أن يغني مواليا".

نشأة الموّال

الموّال: جمع: مواويل وموّالات وموّاليّات.

ويرى لويس معلوف، وفؤاد البستاني، وحليم دموس، ودوزي في معاجمهم، وشوقي ضيف في كتابه الفن ومذاهبه في الشعر العربي أن الموّال محرف عن المواليا.

أول ما ظهر في العراق، وإلى الآن يسمى الموال السبعاوي بالبغدادي أو الشرقاوي، أي الذي وفد إلى الشام من الشرق.

يقول ابن خلكان في وفيات الأعيان(٢): "وقد ألمّ بعض البغاددة في مواليا على اصطلاحهم فإنهم ما يتقيدون بالإعراب فيه، بل يأتون به كيفما اتفق".

ويقول ابن خلدون في مقدمته(٣): "وكان لعامة بغداد أيضاً فن من الشعر يسمونه المواليات" ويعيد بعضهم نشأة المواليا إلى أهل واسط بالعراق، ذلك ما يقوله صاحب تاريخ الموصل وينقل الزبيدي عن حاشية الكعبية للبغدادي: "المواليا نوع من الشعر اخترعه أهل واسط من مدن العراق".

وكان العبيد والغلمان في واسط يغنون المواليا وهم على رؤوس النخل يجنونه، وفوق مراقي سلالم البناء، ولدى سقي الأرض، وفي نحو ذلك من الأعمال، وكانوا يرددون في نهايته: يا مواليا، أو يا مواليّه، فهم الموالي يشيرون بهذه العبارة إلى سادتهم.

ويبدو أن أهل واسط اخترعوه وغنوه معرباً، ثم انتقل إلى بغداد فغنوه ملحوناً ونشروه، يقول ابن حجة الحموي في كتابه بلوغ الأمل في فن الزجل(٤): ومنها (أي من فنون الزجل) وزن واحد وأربع قواف وهي المواليا، وسموه البرزخ لأنه يحتمل الإعراب واللحن، وإنما اللحن أحسن وأليق، وإنما كان يحتمل الإعراب في أوائل استخراجه، لأن أهل واسط اخترعوه من البحر البسيط وجعلوا كل بيتين منه أربعة أقفال بقافية واحدة وتغزلوا به ومدحوا وهجوا والجميع معرب إلى أن وصل إلى البغاددة فزادوه باللحن سهولة وعذوبة".

---

(٢) جـ ١ ص ٢٥٣ ــ ٢٥٤.

(٣) جـ ١ ص ٤٣.

(٤) ص ٣٤٩.

(٥) ص ١٣٨ ــ ١٣٩. ط وزارة الثقافة.

ثمة آراء في تاريخ نشأة الموّال، منهم من يرده إلى أواخر القرن الخامس الهجري، ومنهم من يرده إلى القرن الثاني الهجري حين نكب البرامكة ومنع الرشيد رثاءهم بالشعر فوقفت إحدى جواريهم على قبر جعفر البرمكي وراحت تنشد:

يا دارْ، أينِ مُلوك الأرض، أين الفرس أين الذين حَموهــا بالقنـــا والتـــرس

قالت: تراهم تحتَ الأراضي الـــدُّرس سكوتْ، بعدَ الفصاحة، ألسنتهم خُرْس

ثم راحت تردد: يا مواليّا.

من المستبعد إعادة فن واسع الانتشار إلى قصة تقوم على سلوك فردي تجاه حادثة معينة، ومما لاشك فيه أن هذه الجارية أو غيرها إذا أرادت أن ترثي أسيادها البرامكة متحاشية منع الخليفة فإنها لن تجد غير واحد من الفنون الشعرية الشعبية السائدة ترثيهم به. والأقرب إلى الصواب أن نعيد نشأة المواليا إلى زمن أسبق من ذلك واضعين في الاعتبار أن المواليا شعر مغنى، أي كلمة ولحن. أما اللحن فإننا نرجح أنه قديم، إذ لا بد أن أغاني شعبية كثيرة كانت سائدة في العراق قبل الفتح الإسلامي، ولما دخل العرب العراق واطلعوا على هذه الألحان الشعبية حاولوا أن يضعوا على قدها أشعاراً، أما أهل واسط فقد نظموا الأشعار معربة ولما اطلع عليها البغاددة استثقلوا الفصحى فنظموها ملحونة، وهم محقون في ذلك لأن مقابلة المحكية في لغة ما بالمحكية في العربية واللحن واحد أسلم في صياغة القد، إذن فالمواليا في الأصل نوع من القدود الشعبية، ومما يؤكد رأينا أن الرقم الأثرية تحدثنا عن لون من الغناء شبيه بالمواليا، وعن قصة شبيهة بقصة الغلمان والعبيد في واسط.

يقول هنري ج فارمر في كتابه تاريخ الموسيقا العربية: "تحدثنا نقوش آشور بانيبال (في القرن السابع قبل الميلاد) أن أسرى العرب كانوا وهم يحرثون لدى سادتهم الآشوريين يمضون ساعاتهم في أغاني أليلي Alili ويتلهون بموسيقى نينجوتي Ninguti[١] فيدهش الآشوريون ويطلبون الزيادة[٢]".

ترى هل كانت أغاني أليلي نوعاً من المواليا؟ نرجح ذلك، وعلى هذا فإن المواليا عربية موغلة في القدم، وبفعل الزمن والانتشار وازدياد النظم فيها طرأ عليها تبدل جذري، ليس في اللغة فحسب وإنما في اللحن أيضاً، إذ ابتعدت عن الألحان الأصلية للأغاني الشعبية وجنحت ألحانها إلى الارتجال والتصرف من المغني، وبخاصة بعد دخولها الوصلة الغنائية القائمة على وحدة الإيقاع، غير أنها ظلت تحتفظ بالروح الأولى للمواليا، وبجوها العاطفي، ونغمة الحزن فيها، ولنتصور ما الذي يمكن أن تبثه نفوس أولئك الأسرى العرب لدى الآشوريين: أحزان النفس ومعاناتها، الشكوى من الزمن، فراق الأحبة، وصف المعشوق، الحنين إلى الوطن، وهذه هي نفسها موضوعات المواويل الآن. أما البقية الباقية من بنية المواليا الأولى فهي عبارة يا ليل أو يا ليلي أو ليلي، التي يصدح بها الشادي في مطلع الموال من غير أن تكتب مع نصه، إنها العبارة نفسها التي كان يرددها العرب الأسرى الأوائل "أليلي Alili" وقريبة من تلك التي يرددها الواسطيون والبغداديون "يا مواليا".

---

(٦) اصطلاح الموسيقى في الآشورية هو كلمة نيجوتو أو ننجوتو Ningutu ــ Nigutu مشتق Nagam من كلمة ناجو Nagu أي الصوت ويقابلها في العربية كلمة نغم وفي العبرية نجم: ومعناه العزف على آلة وترية.

(٧) النسخة الخطية ص: هـــ.

ولم يتخل الصّويتة الحلبيون عن عبارة (يا ليل ــ يا ليلي ــ ليلي ــ ليل) متوجين بها الموال بل إنهم كثيراً ما يفردونها وحدها بتلاوينها اللفظية في حركة غنائية مستقلة ضمن الوصلة.

كما درجوا على أن يبدؤوا أشطر الموال بعبارة يابا كأنها مفتاح موسيقي ومدخل إلى الجملة اللغوية والموسيقية للشطرة، إذ يضع الصويت يده على خده ويصدح بها ملوناً في النغم، ويختم المقطع الغنائي أيضاً بعبارة "يا.. يا يا با" وهي نداء الأب، واستبدال يا مواليا بنداء الأب هو ما اقتضاه انتقال الموال من العبيد إلى الأحرار، والانتقال من المجتمع القبلي إلى المجتمع الأسري، حيث تعتبر الأسرة هي المؤسسة المستقلة الأولى، ويعتبر الأب فيها هو الرمز الكبير والمقدس للعائلة.

مهما يكن فإن هذا الفن من الشعر الشعبي الغنائي انتقل من الشرق "العراق" إلى الشام فسمي بالبغدادي، وسماه أهل حلب بالشرقاوي، وعم فن المو ّال حتى طغى على الفنون الأخرى وصار أكثر سيرورة وانتشاراً، يتغناه الحلبي وهو يعمل في بستانه يزرع ويسقي ويجني، أو في مشغله وهو يعمل، أو في ورش البناء وهو على المرقاة يرفع العمائر.

أنـواع المـوال

درج العامة على تقسيم المو ّال بعدد أشطره، وقد عرف منه ثلاثة: الأربعاوي والخمساوي والسبعاوي، وساد لفترة نوعان: العشراوي والتنعشاوي (الاثنا عشري) ثم انقرضا، وقد اشتهر بنظم هذين النوعين في حلب ابن زبيدة، إلى أن جاء سعيد الحايك فنظم السبعاوي وعممه وهجر الشعراء النظم في النوعين السابقين. وسعيد الحايك شاعر شعبي كما زعموا عاش في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، زار بغداد والتقى بشاعرها الشعبي الشهير محمود الخلفا، وأخذ عنه، وبينهما مطارحات شعرية.

واليوم بعد انتشار الموال السبعاوي نظماً وغناء فإن الشعراء يعتبرون ما زادت أشطره على سبعة أشطر نوعاً من المطاول.

١ ـ الموال الأربعاوي

وهو الشكل الأول للموال، لا عرجة فيه، ثم دخلته في عصر متأخر حيث تتغير القافية في الشطر الثالث فقط، يحتمل الإعراب واللحن، مؤلف من بيتين من البحر البسيط أشطرهما مقفاة ولذا سمي بالموال الأربعاوي، وأمثلته كثيرة في كتب الأدب نذكر منها مواليا البهاء خضر بن سحلول في مدح يلبغا الناصري صاحب حلب وباني الجامع المعروف باسمه في برية المسلخ، وكان قد نشب نزاع بينه وبين السلطان الظاهر سيف الدين برقوق مؤسس دولة المماليك الشراكسة عام ٧٨٤هــ

يا ناصِري سَهمْ عِزّك فــي العــدا مَرشــوق

وأنتَ مَنــصورْ، ومــن حَنَّــت إليــه النّــوق

اِصْبر فمــا دامــتِ الــشّدة علــى مخلــوق

غداً يِجي الخوخ وتَــذهبْ دولــة البرقــوق

وتفنن الشعراء في الصياغات الشكلية للموال، فقد عرف نوع منه في العصر المملوكي يعتمد القافية الداخلية المجانسة لقافية البيت للوصول إلى إيقاعات محببة. كقول أحمد بن إبراهيم (الحلبي):

عنـــي تِـــسلّيت، وأســـيافِ الجفـــا ســـلّيت

عني تِخلّيت، فـــي قلبـــي غـــصص خَلّيـــت

قتلي اسْـتَحليت، قيـــد الهجـــر مـــا حليـــت

في القلب حلِّيـــت، مُـــرّي بالوصـــال حَلِّيـــت

والنظم في الرباعي حالياً نادر، ومن أجمل المواويل التي عثرت عليها هذا الموال الذي ما يزال يغني، وقائله مجهول، ونلاحظ فيه جمال الصورة وتفصيلها وحرارة العتاب الموجه إلى المحبوب الذي هجره.

جِبْتك من البُـــرج كبَّـــة لَحْـــم ومالَـــك ريـــشْ

علّمتـــــك الـــــزّق والطيـــــران والتعـــــشيش

لمّا كبِرتْ وانتشيت وصارْ لك جَنـــاح وريـــش

ولَّفـــت غيـــري، يَاريِـــتِ الغيـــر مـــا يعـــيش

٢ ـ الموال الخمساوي

ويعرف بالموال الأعرج، حيث تقفى الأشطر الثلاثة الأولى بقافية واحدة، ثم تتغير في الشطر الرابع، وتعود إلى التطابق في الخامس. مع الشكل التالي: أ.أ.أ ــ ب ــ أ.

يسميه أهل حلب بالموال المصري لأن نظمه وغناءه شاعا في مصر، كما شاع في تلمسان ويسميه أهلها بالخوفي. ونادراً ما ينظم الحلبيون الخمساوي، وحتى في فترة الحكم المصري في الشام أيام إبراهيم باشا فإن الموال السبعاوي كان هو الشائع، وهذا يؤكد بطلان الزعم بأن سعيد الحايك كان هو أول من نظم السبعاوي، ومما نظمه الحلبيون وغنوه في الخمساوي:

الـــدهرْ إنْ جـــاد يُمنـــى يَـــردْ يُـــسراها

عالـــدُّوم تِلقـــى يَـــسيراً حـــال يُـــسراها

دأبُـــه يُهـــينِ الـــسبع والـــدّون يُـــسراها

والوغْـــد عَـــلاّه واخفْـــضْ للرفيـــعِ جِنْـــاب

كم نُـــوبْ أدعـــى الـــشّهم بقيـــودْ يـــسراها

كم نوب: كم مرة. والمعنى: كثيراً ماترك الدهر الشهم أسيراً مقيداً.

وهناك العديد من المواويل المصرية التي شاع غناؤها في حلب محتفظة بلهجتها الأصلية غير أنها لم تستطع أن تنافس الموال الشرقاوي، وما نظمه الحلبيون من الخمساوي على قلة يضارع السبعاوي.

٣ ـ الموال السبعاوي

ويعرف بالبغدادي، والنعماني، ويسمى في بغداد الزهيري[١]، أما أهل حلب فيسمونه الشرقاوي ــ تلفظ القاف جيماً مصرية ــ والسبعاوي. يتألف من سبعة أشطر، الثلاثة الأولى بقافية واحدة، وتسمى المطْلَعْ والثلاثة الأخرى بقافية أخرى، الشطر السادس منها أو الثلاثة معاً يدعى العرجة، ثم يأتي الشطر السابع مطابقاً في قافيته للأشطر الثلاث الأولى ويدعى الطباق. على الشكل التالي: أ.أ.أ ــ ب. ب. ب ــ أ.

إن العودة إلى الجنكات تبين أن هناك مواويل كثيرة لا يعرف قائلها، وبعضها قديم جداً وكثير التداول على ألسنة المغنين، وهناك مواويل منسوبة إلى شعرائها، ومن الصعب إحصاء جميع الشعراء الذين نظموا الموال في محافظة حلب ولكننا نذكر بعض من عثرنا على أشعارهم: سعيد الحايك، أحمد صيداوي، مصطفى قرنة، طاهر الملاح، أبو محمد الإصلاوي، مصطفى جمعة المعراوي، عبد الله سالم، أبو وحيد سندة، عبد الله الحجي، محمد جليلاتي، أحمد سرميني، صالح ميرعي، عمر فتحي، محمد حلاق، محمد سعيد ريم، محمد عاصي، طالب صباغ، أو عبيد المشهداني الأول "الأب"، أبو عبيد المشهداني الثاني "الابن".

لقد تفنن شعراء حلب الشعبيون في نظم الشرقاوي حتى بلغ على أيديهم غاية الكمال والبيان وألزموا أنفسهم بما لا يلزم في الصنعة البديعية، ومن شروطه الجناس التام في قوافيه.

وقد اشتهر منه ثلاثة أنواع:

أ ــ **العادي**: وغالباً ما يتحقق فيه شرط الجناس السابق، فإذا لم تسعف الشاعر ذخيرته اللغوية اكتفى بتكرار الكلمة الواحدة في القوافي، أما إذا كان الجناس غير تام، أو اعتمد الشاعر على وحدة الروي فقط فالموال ضعيف غير مستحب. والموال من هذه الأنواع الضعيفة يدعى "المشرف" والمطرب الأصيل يرفض أن يغني موالاً لشاعر أشرف فيه.

يحكى أن الشاعر الحلبي سعيد الحايك قدم بغداد وزار شاعرها محمود الخلفا، وبقي عنده أربعين يوماً يتطارحان المواويل وبخاصة مواويل الضَّرْب، وذات يوم وهما على أبواب بغداد نظر إلى السماء فرأى بنات نعش فسمع نداء أمه وعلم أنها تحتضر، فعاد إلى حلب من فوره، وما إن وصل باب الدار حتى رأى جنازة أمه تخرج منها، وكانت داره في باب النيرب، فأنشأ يغني في رثائها:

كيفَ اصطِباري بَلاكُمْ سارت احبابي
وبْكيت لما تَليت جواد يا احبابي
لمّا نووا عالسَّفرْ هاجَ البكا احبابي
أَباتِ منْهان أرقُب لبَناتِ النّعش
من دُنْية الما دَعتني بي سرور ونعش
ناديت رُوضوا بنا يا حاملين النعش

---

(1) نسبة إلى (الملا جادر الزهيري) شيخ الموالين العراقيين في العصر الحديث.

حتـــــى أودِّع عزيــــزَ الــــدار واحبـــــابي

ب ــ المحبوك: وهو أن تحبك أشطر الموال بحرف واحد يبتدئ به الشاعر كل شطر ويكون هو حرف الروي، وغالباً ما يستعمل المحبوك في بناء الروضة.

يقول الشاعر الشعبي الحلبي في مدح الرسول "**e**"

دأبَكْ بمَــدح النبــي، زِيــدْ المــديح وجُــود

دَرْوة المساكين، حــادي كــلِّ فخــر وجــود

داعي الخلقْ للهدى، شــرّف و نــار وجــود

داني علــى دينُــه مــوتي، وحيــاتي بُــرُد

دومْ الكَرمْ شِــيمَتُه، مــا يــوم قاصــد بِــردّ

داءَك إذا مــا شَــفى، وظمــاك منــه بَــرد

دونْك وَبحر الــسخا، اِمْــلا الرَّوايــا وْجَــود

ج ــ المطرّز: وغالباً ما يكون هذا في الأخوانيات والمديح، حيث يعمد الشاعر إلى تطريز مطالع أشطر الموال بأحرف اسم المهدى إليه، وسنورد شاهداً له في الأخوانيات.

٤ ــ الموال التسعاوي والعشراوي والتنعشاوي

هذا النوع غالباً ما يدرج في باب المطاول، ولكنه من حيث الشكل الفني والبناء أقرب إلى الموال، ويفترق عنه في أنه يحكي قصة غزلية أو تاريخية أو من تجارب الشاعر، وتتالي وحدات القوافي في التسعاوي على الأشكال التالية: أ. أ. أ ــ ب. ب. ب. ب ــ أ/ أ.أ.أ.أ ــ ب. ب. ب. ــ أ/ أ. أ. أ. ــ ب. ب. ب ــ جـ ــ جـ ــ أ. وفي العشراوي تكون على الشكل التالي: أ. أ. أ. ــ ب. ب. ب ــ جـ. جـ. جـ ــ أ. أما في التنعشاوي فتكون على الشكل التالي: أ. أ. أ. أ. ــ ب. ب. ب. ب. ــ جـ. جـ. جـ ــ أ.

ومثاله قول الشاعر الشعبي عبد الله سالم من حي المعادي بحلب:

يا مرء لا تِعترض إن شِفْت الخوارقْ نــوح (قابلها)

إياك تنقُد أحدْ، مــن أجــل الخَوالــدْ نــوح (التمسها بقوة)

قَلِّب صَفاحي الزمن، تِسمَعْ من صَريرا نوح (بكاء)

مِنْ سالفِ العَــصر جِئنــا النبــوءة بِنهــو (بالنهى)

أمثــالُ نــوح الــذي فُلْــك النَّجــاة بنهــو (بناه)

لما اسْــتَحانَ الأمــر نــادى النّبــي بنهــو (ابنه)

يا غُرّ حاذي الرَّكب أَحسنْ ما نَــدَمْ تغِــرَق

الطُّوف أوشكْ غــداً حتــى الزُّبــى تغــرق

كل نفس فيمــا بعــد مهمــا تكــن تغــرق

جــلَّ جــلال الْجَعــل مــن بَعــد آدم نــوح

الروضــة

هي مجموعة من المواويل المحبوكة في بنية كلية ناظمها أحرف الهجاء، تتناول أغراضاً شتى كالمديح النبوي، ووصف الظعائن، والارتحال نحو الحبيب، والفخر، ومديح الأعلام، والغزل، والشكوى من الدهر، والاستغفار والرثاء... وغيرها.

مجموعة مواويل الروضة تسعة وعشرون، يأتي الشاعر في كل موال على حرف من حروف الهجاء حسب ترتيبها الهجائي فيكون حبكة مواله، حتى يستوفيها جميعاً، وهم يعتبرون "لا" واحداً من أحرف العربية وموقعها قبل حرف الياء. وقد يجتمع شاعران في سهرة فيتحاوران بالمواويل: تمادحاً، أو تهاجياً، أو غزلاً أو وصفاً أو بشكل سؤال وجواب، تجمعهما روح الصداقة والحب والغناء، ومع انتهاء السهرة تكون الرّوضة الحوارية بينهما قد اكتملت.

ولئلا يصبح الموال كالقصيدة بسبب الحبك فإن الشاعر يعمد إلى تغيير طفيف في تقفية الوحدة الثانية من الأبيات، كإدخال أو حذف حرف التأسيس، مع المحافظة على الروي. وبما أن الروضة تحتاج إلى شاعر متمكن من صنعته، متضلع بفن الموال فإن شعراءها قلائل نذكر منهم في حلب: المشهداني الأول، محمد حلاق، أحمد الخلف.

الأخوانيات والرسائل الشعرية وحواريات التمادح

درج الشعراء الشعبيون على تبادل الرسائل الشعرية، يمدحون الأصدقاء ويبثونهم حبهم في مواويل يرسلونها إليهم مكتوبة أو يغنونها في سهراتهم، هذه الأخوانيات والرسائل يتم تبادلها بين شعراء الأحياء أو شعراء المدن، وقد عثرنا على نموذج لطيف يدل على الشعور الأخوي الذي يربط بين جميع أفراد الشعب على اختلاف معتقداتهم.

زار الشاعر الشعبي المشهداني الثاني صديقه الشاعر الشعبي الحمصي نظير بطيخ فرحب به في مدينته حمص واستقبله مرحباً به في داره مرتجلاً هذا الموال:

أهلاً بمن جازَ أَبــراج المعــاني ورْقــى

بِعلومٍ يزهو بها سِــحرُ البيــان ورقــى

وَحْيكْ علينا هبط عَ بيــت منــه ورقــى

عِلْم وبلاغــة لهــا قــد طــاعْ عاصــينا

بالأرض صِيتَك دَوَى من الهند عاصــينا

يوم البَهِي جيــت هــل المــاء عاصــينا

دوم يا فْراح عنا ويــا غُــصون ورقــى

وهذا الموال مطرز باسم "أبو عبيد" وقد أجابه أبو عبيد المشهداني الثاني مرتجلاً موّالين أحدهما عادي والثاني مطرّز باسم الممدوح "نظير" وما فيه من إشارات لمريم وعيسى والأخوة المسيحيين يدل على العلاقة الوثقى الودية التي تجمع أبناء الشعب الواحد.

نَـــشْرَك مِـــسك جـــا يَمّـــي ومَـــرّ يَمّكـــم
ظامي ومـــاءَك عـــذبْ مـــا ظـــن مُـــرّ يمّكـــم
يـــا نعْـــم منـــك شـــبابْ وشـِــيب مـــريمكم
رمضاءُ صدرك لظاهـــا فـــي الحـــشا عيـــسى
دَعْتَـــي جليـــسَك لأَحظـــى حَرَّهـــا عيـــسى
عيـــساك لا زالْ يـــا صـــاحبْ لنـــا عيـــسى
قلبـــي وقلبَـــك تلاقـــوا بِحـــبٍّ مَـــريمكُم

مواويل الضرب والمناظرات وحواريات التفاخر والتهاجي

الحواريات بالمواويل قد تأخذ أحياناً شكل النقائض فتسمى مواويل الضرب، وقد يتجاوز الأمر الرسائل الشعرية إلى المناظرة في السهرات وحفلات الأفراح كالطهور والأعراس وغيرها، وغالباً ما يعمد صاحب القناق(١) المضيف إلى دعوة الشاعرين ليستمتع بهذه المناظرات الموّالية الساخنة، وجمهور الفرجة في السلاملك قسمان: هؤلاء يشجعون هذا، وأولئك يشجعون ذاك، وكل شاعر يحاول أن يفخر على خصمه ويتفوق عليه في البلاغة والأداء الغنائي، ويحرجه في طرح الأحاجي مطالباً إياه بفك رموزها، وربما يصل الأمر إلى التهاجي والتوعد، وكم من عرس انقلب إلى مشاجرة واضطر الحضور إلى تهريب العريس لئلا تناله في ليلة عرسه ضربة طائشة أو طعنة بسكين أو لطشة بكرسي، وقد تتوسط فرقة أخرى فيصدح صويتها بموال المصالحة فيعود الوئام ويبوّس المتخاصمون شوارب بعضهم بعضاً، ويرجع الجميع إلى الغناء والسهر.

موّال الفاتحة وموال النصائح في موكب العرس

العرس الحلبي حقل المواويل الغني، غير أن هنالك موّالين أصبحا من مشهد العرس لا يمكن الاستغناء عنهما، أما الأول فهو الذي يقال للعريس في بداية موكب العرس وحتى وصوله إلى دار العروس، وهو جملة من النصائح والحكم تلخص تجربة الجماعة تهدى إلى العريس في بداية حياته الجديدة، وهذا الموال قديم جداً لا نعرف له مؤلفاً:

عِـــزّك بـــدنياك وإحـــسانكْ لِزيـــدْ وعمـــرو
وابني لِحالَك قـــصورْ مِـــن المكـــارمْ عُمُـــرْ
عَـــوّد لـــسانَك علـــى قـــولِ الـــصِّدق لَعُمْـــر
أَحـــسِنْ مزايـــاك لـــو شـــافَكْ عـــدوّك مـــال
اصـــمُد بملقـــاك لـــو جـــار الزمـــان ومـــال
لا تفتخِـــرْ بالـــدَّهب وتقـــول عنـــدي مـــال
المال يَـــذهبْ واســـم الـــزين بـــاقي عمـــر

---
(1) الدار الكبيرة.

أما الثاني فهو موال الفاتحة، يقال أمام بيت العرس حيث يغنيه الصويت بين الحشد المجتمع وعند الانتهاء منه يقرأ الجميع الفاتحة للنبي "r" ليبارك هذا الفرح وحياة العروسين الجديدة، ثم يدخل العريس مع والده ليقابل عروسه في بيت العرس وينفض الجمع المحتشد. وثمة موالان للفاتحة: قديم وجديد، غير أن القديم ما زال أكثر استعمالاً من الجديد، وفي كليهما مضمون واحد هو التأكيد على ضرورة الحج، معتبرين أن الخطوة التالية لاكتمال الدين عند الرجال بعد الزواج هي الحج: ومن أقوال العامة: الجاز وبعدو الحجاز.

موال الفاتحة القديم:

إن رِدْت تِعْلا على رقاب العِدا تعلا
قم رافق الحج وتفرّج على المَعْلا
واطلَعْ على بير زمزم وأصرخ يا بلال اِمْلا
قَمــرْ يلاقــي لَقمــرْ، أينــا قمــر أَحْــسن
حَـسَن يلاقــي لِحَــسن، إينــا حَــسنْ أحــسن
ضَرَبْت فــي تَخْــتِ رملــي مــا لْقيــت أحــسن
إلا الصلا على النبي والفاتحة ــ للعرابــي ــ ســاكن المَعْــلا

والعرابي ضريح ولَيٌّ بحلب كان يحب الطرب، يزوره العريس قبل ليلة الدخلة وينشد المنشدون حوله القدود والموشحات.

يا مَنْ لِجبريل أَوحى بالهــدى للنَّبــي
هذي الكرامة لِطــه كــم لهــا للنبــي
ظمآن زَمزم رُوَى أَسرِع وسِرْ للنبــي
طِلْعوا جبل عرفات يِدعو باللسان وشِــفْت
ضحّوا الضَّحايا، وأَبْروا من جروحُن شفت
لما وَصَلنا المدينة ونــورْ أحمــد شِــفت
نادى المنادي وصاح: الفاتحة للنبــي

الأغراض والمعاني والصور

نظم الموال في أغلب الأغراض الشعرية المعروفة من مديح وهجاء وفخر وغزل وعتاب ووصف وحكمة وتوسل واستغفار وشكوى من الدهر ورثاء.

أغلب المديح هو في مدح الرسول "r"، ومدح الأصدقاء، وبعضه في مدح رجال السلطة. وقيمه لا تختلف عما في الشعر العربي، فالشاعر الشعبي يعدد مناقب الممدوح من جود ومروءة وفصاحة ووفاء وحسب وشجاعة وجمال خُلقي وخَلقي. وإذا كان الممدوح شاعراً مثله فإنه يمدح فيه شاعريته وشهرته الواسعة.

وأما في الفخر فإن الشاعر غالباً ما يزهو بفروسيته في فن الموال، وتمكنه من ابتداع المعاني والصور، وتفرده وتفوقه على شعراء العصر ويغلب ذلك في مواويل الضرب.

وفي الحكمة نجد الشاعر يمتلك ذخيرة كبيرة من الحكمة الشعبية والأمثال والأقوال، وهي مستمدة من الموروث الشعبي والتجربة الحياتية.

ويبقى الغزل سيد الأغراض في المواويل والشعر الشعبي عامة، وقد وصف شعراء المواويل مختلف الحالات التي يتعرض لها العاشق من وصال وفراق وحرمان وشوق وذكرى وشكوى وعتاب وجفاء ووفاء. وقد يجمع الشاعر بين أمرين: الوصف الحسي للمحبوب، والإكثار من وصف لوعة الحب والفناء في المحبوب، والتذلل له، وإظهار الضعف والتوسل بالدموع المدرارة. هذه البكائيات تجعلنا نشك في صدق تجربة الشاعر وواقعيتها، ولكننا لا نشك قطعاً بصدق عاطفته، إذ لا يستطيع أحد أن يمنع الشاعر من أن يتصور تجربة العشق ويعيش اللواعج الناجمة عن هذا التصور. أمر آخر هو أن الشاعر إما أن يقوم بنظم الموال ثم يدفعه إلى المطرب ليغنيه، وإما أن يكون هو نفسه مطرباً أيضاً فيغنيه، وفي الحالتين فإن الموال شعر يكتب للغناء، أي ليلقي على جمهرة تأتي بغرض السماع والفرجة، ولذا لا بد للشاعر أن ينشئ مواله على ما هو مشترك عاطفي بين الناس كالعشق، وإذا كان المسرح يتعامل مع العقل والحياة فإن الموال بكلماته وتفريداته الغنائية يجترح اللحظة العاطفية فيخرجها عن سكونيتها ويمتح من أعماقها أكثر المشاعر الإنسانية حرارة، أو يحدث فيها فوهة ينطلق منها مهل النفس العاشقة المعذبة.

يـــا بـــدر خـــودْ الكِتـــاب وَدّيـــه لِنـــورِ العـــين

بلـــــغّ ســـــلامي وبْـــــوسْ الـــــتّم والخـــــديّن

وإن صـــادفوك الحبايـــبْ وقـــالوا هـــاد منـــين؟

(قل لهم) مِن عِند عاشق صَغير الـــسن وحْليـــوة

مـــنْ قِلّـــة الحبـــر كَتْبـــوا بِـــدموع العـــين

ونظم الصوفية الموال الصوفي يعبرون فيه عن مواجدهم وحالاتهم، وقد عرف به قديماً بعض تلامذة ابن عربي، وكانت جلسات الشيخ النبهاني المتوفى في حلب عام ١٩٧٤م غالباً ما تضم صوِّيتاً يغني القصائد والمواويل الصوفية. ولا بد من وجود مطرب أو أكثر في أذكار المتصوفة على اختلاف طرقهم كالشاذلية والقادرية والرفاعية.. لإنشاء المواويل والقصائد والتواشيح الدينية وبعض المواويل تكتسب مضامينها من مناخ السهرة فإذا كان مناخ السهرة هو الفرح والطرب والمتعة فهمت مضامينها على أنها غزل بالمحبوب العادي وإن كان مناخ السهرة دينياً فهمت مضامينها على أنها غزل بالمعشوق الإلهي، والنص في كليهما واحد، وذلك يؤكد أن المعاني في المواويل تحددها ثلاثة عوامل هي: دلالات الألفاظ، واللحن، ومناخ السهرة وتوجه السامعين فيها، وهنالك أيضاً المديح النبوي الذي يكون عاماً في سهرات الفرح أو السهرات الدينية.

ولم يكن شعراء المواويل منقطعين عن أحداث العصر، فقد عرف الموال المضامين الاجتماعية والسياسية: القومية والوطنية، مجسدة بصدق وعفوية الشعور الشعبي تجاه الهم القومي والوطني، لقد كان هؤلاء الشعراء الشعبيون على درجة كبيرة من الوعي بالرغم من ثقافتهم المحدودة، فقد نظم الشعراء المواويل في

الثورة السورية منددين بالاستعمار الفرنسي، وانطلقت مواويل الفرح باستقلال عام ١٩٤٦، ومجدوا بطولات الشعب العربي في الجزائر، وابتهجوا بانتصار ثورته، وحمسوا الشعب للتبرع في أسبوع التسلح عام ١٩٥٦، وغنوا مواويل الفرح في الوحدة بين مصر وسورية، وقد حظيت قضية فلسطين بجانب كبير من اهتمامهم. لقد كانت المواويل صوت الشعب عامة والأحياء الشعبية خاصة في تفاعلها مع الأحداث الكبرى التي شهدتها المنطقة.

يجد شاعر الموال في الأمثال والحكم الشعبية والأقوال المأثورة كنزاً يستمد منهم معانيه، ونحن لا نستهين بهذه المصادر لأنها خلاصة تجربة شعب، ونوافذ على التجارب الإنسانية، وإذا كان بعض شعراء المواويل يمتلكون ثقافة نظرية جيدة، بخاصة من نظم الشعر بالفصحى منهم فإن أغلب الشعراء الشعبيين يستمدون ثقافتهم من التجربة الحياتية والملاحظة، ومما شاع من موروثات القول عبر أجيال، ومن قصص العرب والأنبياء والسير الشعبية والأدب العربي، ويكثر في مواويلهم ورود أسماء تاريخية معروفة مثل الخنساء، قيس، النابغة، ذي النون، يوسف، نوح.. إلخ مما يدل على اطلاعهم على هذه القصص. ومن خلال الكلمة المغناة تُقَدم للمستمع حكمة قيمة أو حالة عشق أو فلسفة حياة أو نقد اجتماعي سياسي.

لا تأتلق الكلمات في الموال وحدها باللحن ومرافقة القانون أو العود أو غيرهما بالتقاسيم وإنما تأتلق المعاني والصور أيضاً، ما هو عادي في الموال المقروء يتحول إلى خارق في الموال المغنى، إن اللحن والنغم يضيفان إلى المعاني شيئاً جديداً، وعمقاً دلالياً أوسع، لأن الإدراك العقلي يداخله استغراق نفسي، ليس من السامع الذي تتفجر في داخله مدركات الباطن فحسب وإنما من المغنى الذي تتفجر في داخله مدركات مماثلة يحولها إلى دلالات جديدة مع كل إعادة وبذلك تتحقق إضافات في معاني الموال وتكامل، وهذه الحالة يطلق عليها العامة اسم "السلطنة"، المغنى يسلطن، والسامع يسلطن، وهي تعني الاستغراق الكامل والغناء في الكلمة لفظاً وغناء وموسيقى.

الصورة من الدعائم الأساسية التي يقوم عليها الموال، وفي أغلب المواويل تتكرر صورتان: صورة الحبيبة بكل بهائها وجمالها، وصورة المحب الذي أضناه الشوق وآلمه الفراق.

بعضهم يعتمد على تراكم الصور الجزئية التقليدية، وهي على الأغلب صور حسية قريبة، وبعضهم يرسم صوره في أناة ودقة وتفصيل لتعبر عن تجربة معينة أو حالة عاشها الشاعر، وقد نعثر على صور مبتكرة تضارع ما في الشعر المعرب كقول الشاعر الشعبي في أم فقدت ابنها بعد ما أجنح في عش الدلال، وهو يستهل الموال بصورة رائعة لأغوار نفس الأم فيجدها كطائر منقاره حنو الأم على طفلها وهي تمضي الليل ساهرة لا تنام.

غـــورُ الــــنفس فــــي حُنُـــوّ الأمِّ مِنقـــارُه
سَــــهْدا بطفـــلا هَجَـــوعِ الليـــل مِنقـــاره
لو نا جَنَـــتْ خيـــر يهــدي العــين منقــاره
ويحــق تبلـــغ بمـــا ربَّـــت أَمَلها وطـــار
بعد التعب هــل فَــرا كِبْــدا المعنّــى وطــار
ما أَجْنَح الطير فـــي عــشّ الــدلال وطـــار

إلا وأمّـــوا انـــضنت وانكـــل منقـــاره

قد لا نجد في بعض المواويل الصورة التقليدية، وإنما تأخذ الصورة الكلية منحى المشهد الذي تمتزج فيه الحقيقة بالمتابعة الخيالية، يعبر فيه الشاعر عن وفائه لمحبوبته وشدة هيامه بها متوسلاً بصور الصحراء وسلوك المتصوفة في ألفاظ عذبة وأسلوب طلق بعيد عن التكلف.

عينِـــكْ تِنـــامْ وعينـــي ســـاهِرَة ليلـــى
ومِنْ يوم فَقْد الولِفْ ما دُقْــت الهَنـــا ليلـــى
أنا لأْ سيحْ درويش والْحَـقْ ظَعْـنهم ليلـــى
لا تفتكِـــرْ يـــا وليفـــي بيناتنـــا ماضـــي
وسيوف لحظـك لَجُـوّات الحـشا ماضـــي
وإن كـــان أَصْـلك ذَكـــي اتْفكَّـــر الماضـــي
يا جامعَ الشملِ تِجمعني بهم ليلـــى (ليلـــة)

اللغـــة والأسلوب

للموال لهجة خاصة، فهي ليست المحكية الحلبية بحرفيتها وقواعدها لأن فيها ثقلاً، وليست العراقية لهجة المنشأ لبعد العهد بها، ولكنها لهجة حلبية مهذبة داخلتها تأثيرات ومفردات من لغة البدو وأهل القرى، وذلك أن الأرباض في مدينة حلب يسكنها الوافدون من البادية والقرى، وفي هذه الأرباض ينتشر الموال والعتابا أكثر، أما الأحياء الداخلية فإن الموشحات والقدود هي عماد سهراتها الغنائية ويداخلها الموال، من هذه الأرباض: الكلاسة، باب النيرب، باب المقام، المعادي، الشيخوبكر، الصاخور.

من هذه المفردات والتعابير: كم نوب: كم مرة، من يوم فرقاي: من يوم فرقتي، سهم النيا: سهم النأي، جوجاي: قلبي، صدري، من جؤجؤ. طارش: صاحب، عابر سبيل كما أن القاف التي يلفظها الحلبي ألفا مفخمة يلفظها مغنى الموال جيما مصرية في مواضع وألفا رقيقة في مواضع أخرى ــ ومما يثير الدهشة استعمال الشعراء الشعبيين لألفاظ قاموسية من معجم العصر الجاهلي مثل: سجنجل، أثافي، خود، ظعون، عملّس، الزبى.

ويجيز الشاعر الشعبي لنفسه التصرف الحر بالكلمة، فهي تخضع لتوليد مستمر لا يتبع قواعد الفصحى أو العامية، وهو يفعل ذلك مراعاة للوزن، وملاءمة للغناء، وتوليداً للمدلولات الجديدة، وهذا يحدث في حشو الأبيات ويحدث في القوافي خاصة، ليتم الوصول إلى جناس تام ولطيف بين القوافي، هكذا تخرج اللفظة من تاريخيتها وحتميتها وتتفجر من جديد.

في الموال العشراوي السابق لعبد الله سالم نلاحظ التصريفات التالية لبعض الكلمات:

١ ــ نوح: أ ــ نوح: بمعنى انتهى ب ــ نوح: بمعنى تناوح ج ــ نوح: بمعنى بكاء د ــ نوح: اسم النبي نوح

٢ ــ بنهو: أ ــ بنهو: بالنهي ب ــ بنهو: بمعنى بناه ج ــ بنهو: بمعنى ابنه.

٣ ــ الجعل: دخلت ال على الفعل وهذا كثير الورود في الموال، وقد جاء الاستعمال لطيفاً وموسيقياً في بيت الشاعر.

٤ ــ استحان: دخول استــ على الفعل حان من غير الدلالة على طلب الحدوث، شجاعة في التصريف اللغوي.

٥ ــ صفاحي الزمن: عدا الصورة الجميلة فإن الشاعر جمع صفحة على صفاحي لا صفحات.

لشعراء المواويل إذن قواعدهم الخاصة في تصريف الكلمات، وهذا يشمل بالطبع فنوناً أخرى كالمطاول والعتابا، وذلك ما يجعل قراءة هذه النصوص صعباً على من تعود اللغة المحكية أو المعربة، ولكن على أية حال لا يصعب فهمها على من يستمع إلى الموال وهو يغني.

قلد بعض شعراء الموال شعراء التصنيع في اللغة الفصيحة فراحوا يوغلون في ترصيع كلامهم بالمحسنات البديعية، وقد كان هذا التكلف على حساب الشحنة العاطفية التي اختص بها الموال، وحتى في الغناء فإن الموال يبدو مجرد تفريدات لفظية:

حَلحَلْ حلاحِلها حلَّت الحسرات بالجــامعي
ورْوا روا ريتـــا روح الـــركن جـــامعي
وسْلاسلا ســيف وســلِّيت أنـــا جــامعي
هلّت هِلال البـــدر واحجــب نجــوم الــيمن
مرّت مرا وأثمـــرت هـــل الهـــدب بـــاليمن
حاوي حلاوة حـــسن قلبـــي النبـــي بـــاليمن
جلّ الذي جمّلك دمعي جـــرى جـــامعي

الموّال في الوصلة الغنائية

جاء في كتاب مؤتمر الموسيقى ص ١٦٤: "الموال شطرات من بحر البسيط ليس له لحن ثابت معين، وإنما يرتجل تلحينها مع عدم مراعاة أحد الأوزان الموسيقية، بل يراعى فيها المقامات".

يحتل الموال في الوصلة الغنائية أحد المواقع التالية:

١ ــ الحالة الأولى: سماعي ــ دولاب ــ تقاسيم ــ ليالي ــ موال ــ قدود وأغاني شعبية.

٢ ــ الحالة الثانية: سماعي ــ دولاب ــ دور ــ موشح ــ تقاسيم ــ ليالي ــ موال ــ قدود وأغاني شعبية.

٣ ــ الحالة الثالثة: أ ــ سماعي ــ تقاسيم ــ موشح ــ تقاسيم ــ ليالي ــ موال ــ قدود وأغاني شعبية.

ب ــ سماعي ــ تقاسيم ــ موشح ــ قدود وأغاني شعبية ــ تقاسيم ــ ليالي ــ موال.

وكل ما يؤدي في الوصلة ومن ضمنه الموال يجب أن يكون من مقام واحد مثل الرصد أو البيات أو الحجاز.. الخ، فالوحدة النغمية ضرورية للربط بين فقرات الوصلة.

يبدأ عازف العود السهرة بتقاسيم من نغمة معينة كالبيات مثلاً، ثم يتلو ذلك مقدمة موسيقية للفرقة على النغمة ذاتها تدعى بشراو أو بشرف، ثم يعزف عازف الكمان تقاسيم من نغمة البيات يتلو ذلك الموشحات، وقد يبدأ منشد الموشح بالبيات ثم ينتقل بمهارة فائقة بين النغمات ليعود في النهاية إلى البيات، ثم يمهد القانون لليالي والموال بتقاسيم بياتية، وبعد الليالي يسلطن صويت الموال فينطلق في الغناء غير مقيد بلحن أو جملة موسيقية معينة، إنه يؤدي مواله على النغمة ذاتها (البيات مثلاً) في لحن مرتجل موشى بتلاوين آسرة للقلوب، فيثير في نفوس الحاضرين مختلف الانفعالات، فمن باك منتخب ينهنه الدمع تذكر فرقة الأحباب، إلى طرب فرح ممتع بالوصال، إلى معجب سلطن بالنغم فراح يرفع الصوت مردداً في استحسان: الله الله.. جود يا أبو الجود، يسلم تمك، إلى رابع ملك الصوت كيانه فاضطرب بالنغم وانطلق يرقص وفي يده منديل يلوح به يمنة ويسرة. وكلما ردد الصويت لازمة الشرقاوي يا بابا.. يا.. يا باي أو صدح بالليالي.. يا ليل.. يا ليلي... أو أمان.. أمان.. أو يا عيني ــ يا عين.. يا ربي.. اهتز السامعون طرباً، وانطلقت من أفواههم أصوات الاستحسان والاستزادة من النغم، وارتفعت الحناجر بهتاف العرس الحلبي: "الله يساوي دوز دوز جى صلوا على محمد والزين زين مكحول العين واللي يعادينا الله عليه" وهنا يكرر الصويت أشطر الموال بتلاوين جديدة في النغــم حتى إذا انتهى من غنائه عادت فرقة المنشدين لتؤدي أحد الأدوار المعروفة، وهكذا تكتمل الحركة الأولى، ثم تتلوها الثانية وهي مؤلفة من القدود والأغاني الشعبية والرقصة العربية والدبكة.

ومثلما هنالك صويت يسلطن في أدائه هنالك سميع، والحلبيون يقولون فلان سمّيع، وفلان ما هو سمّيع، وما كل من حضر الحفلة سمّيعاً، غير أنه عرف عن أهل حلب أنهم سميعة للنغم الجميل والواحد منهم ناقد ومتذوق، وعاشق للطرب، وكانت حلب قبل انتشار الهجانة في الغناء والموسيقى ممتحنا لكل فنان يبحث عن الشهرة.

وهناك سهرات خاصة، وأحياناً أفراح لا تغنى فيها غير المواويل، يتداول فيها الأداء مغنون مبدعون في حواريات تستمر حتى مطلع الفجر والسميعة في حالة من الوجد والطرب لا توصف، كأنك أمام دراما غنائية طويلة.

خاتمـة

إذا اعتبرنا التقاسيم قمة الإبداع في الموسيقى العربية، لأنها تقوم على إبداع اللحظة الفنية والارتجال من غير الاعتماد على إعداد مسبق أو نوطة مكتوبة أو محفوظة، فإن الموال والعتابا والقصيدة هي قمة الإبداع في الغناء العربي، لأنها كالتقاسيم في الارتجال المبدع، إنها الحدس الغنائي في الفن، الذي لا يتكرر، فشاعر الموال لا يعيد اللحن نفسه مرتين، الموال كالماء الجاري في نهر، ولا يرتشف المرء من الماء نفسه مرتين، وقد رأى الغربيون في هذا الحدس الموسيقي والغنائي الارتجالي إعجاز لا عهد لهم به، وإذا كان مطرب كصباح فخري قد درج على غناء الموال بلحن ثابت في حفلاته الرسمية لأسباب خاصة، فإنه في سهراته الخاصة يعود إلى الارتجال المبدع، وهذا هو الأصل في الموال.

ما يزال فن الموال منتشراً في حلب له شعراؤه ومغنوه بالرغم من ضياع كثير من الدواوين المخطوطة التي تحتوي على منتخبات من المواويل والمطاولات والقصائد الزجلية والشديات والعتابا وغيرها من الشعر الشعبي، جمعها المغنون أو السميعة عشاق الكلمة والنغم والشعراء الشعبيون تعرف باسم الجنك، ولم تفلح الأغاني الجديدة المنبتة عن الجذور التراثية، ولا اختصاص وسائل الإعلام إياها بالرعاية والإشهار

من دون غيرها في القضاء على هذا الفن الشعري الغنائي العريق.

العتابا والميجانا

دراما الحزن والسلوان

أوف.. يابا

الإرث الحزين في أغاني العتابا

لم تستطع الحدود أن تمنع يوماً مرور تلك التراتيل الغنائية الشعبية من مطاولات ومواويل وشديات وعتابا وميجانا ومقامات وقدود وموشحات، والتي تحمل روح العربي وتعبر عن وحدته التاريخية بوحدة فولكلوره الغنائي. إنها صوت الحياة المشتركة الذي يحمل أفراحه وأحزانه، آماله وآلامه، ونهر العاطفة المتدفق النابع من أعماق التاريخ والمستمر في الجريان مجتازاً سدود الحدود عبر الحاضر والآتي.

ولم تستطع الأغنية الحديثة المولدة رغم ما أتيح لها من توظيف وسائل الإعلام أن توقف تدفق هذا النهر الموَّار بالكلمة واللحن والنغم.

قصة عتابا

تروي الحكاية الشعبية أن فتى من جبل سنجار تدله بحب فتاة اسمها عتابا، كان يقضي الليل أمام دارها يعزف لها ويغني حتى استمال قلبها، فخطبها من أهلها وتزوجها، وعاش معها حياة سعيدة لا ينغصها إلا الفقر، فقد كان يعمل لدى سيد القرية بأجر زهيد، لكن عتابا كانت له عوناً في الحياة تخرج معه إلى الحقل ليعملا معاً من أجل كسب لقمة العيش، وذات يوم خرج سيد القرية إلى حقله يراقب جني المحصول فرأى عتابا فأعجب بجمالها الفتان، إذ لم يستطع ثوبها الريفي القديم أن يحجب عن عينيه حسنها ونضارتها، ونظرت عتابا إلى السيد الوسيم على صهوة حصانه الأبيض فانطلقت من صدرها زفرة أسى لما هي عليه من شظف العيش.

لم ينم سيد القرية في تلك الليلة فقد كان خيالها يتراءى له وهي في ثياب جديدة وقد ازدادت فتنة وإغراء، ولما طلع الصباح أزمع أمراً، فأرسل زوجها في مهمة طويلة، وراح يتقرب إلى عتابا يغريها بالمال والثياب، ويغدق عليها الهدايا حتى رضيت أن تنتقل إلى قصره تعيش فيه حتى يعود زوجها.

عاد الزوج وطرق باب داره فلم يجبه أحد، إنها تعيش لدى السيد، وأمام القصر أطلت من الشرفة فرآها ترفل في ثياب الحرير كأميرة أسطورية، فعرف أنه قد فقدها إلى الأبد، فأمسك معزفه وراح يغني:

عتابا بين بَرْمِه وبـــين لَفْتـــي (التفاتـــة)
عتابــــا لـــــيشْ لِلْغيـــــر ولّفتـــــي

آنـــا مـــا روحْ للقاضـــي ولا أفتـــي
عتابـــــا بالتّلاتـــــــهْ مطلّقـــــا

سمعت عتابا الصوت، ومَسَّ شغاف قلبها، فأغمي عليها، ولما أفاقت من إغماءها هرعت إليه ولكنه كان قد أدار ظهره ومضى.

قطع الزوج العاشق بادية الشام ينثر ألحان العتابا في كل مكان حتى ألقى رحله في عكار شمالي لبنان حيث انتشر ذلك الفن المعروف بالعتابا، وقد أدمى قلوب الناس بألحانه الحزينة وكانوا كلما سألوه عن سبب حزنه، وعاتبوه بإهلاكه لنفسه، ونصحوه بما ينفعه ويذهب عنه الحزن أمسك معزفه وراح يغني:

عتابـــا لا تعـــاتْبيني ونَـــا حَـــيّ
لبّـــسوني تِيـــابَ المـــوتْ ونـــا حـــيّ
المـــا ينْفعنـــي بهـــا الـــدنيا ونـــا حـــيّ
ويش نَفْعــو يـــومَ رّدّوا علـــيّ التـــراب

هكذا لم يفارق الزوج العاشق الحزين خيال عتابا، لم يسلها، ولم تطاوعه النفس في العودة إليها، وظل بقية حياته يبكيها ويغني عتابا الفراق.

ويروي أهل الرقة قصة مماثلة عن رجل له امرأتان، فقتلت إحداهن طفل الأخرى وهربت إلى زوج آخر وحلت في لبنان وزوجها يبحث عنها وينشد العتابا.

نشأة العتابا بعيداً عن الحكاية الشعبية

يحيط الغموض بنشأة فن العتابا، والحكاية السابقة ربما تفسر انتشار العتابا في البادية وعكار لكنه يصعب الركون إليها في الدراسة العلمية.

من المعروف أن فن العتابا تزامن انتشاره لدى البدو من سكان البادية مع بدايات عهد الاستقرار، وبقيت فنون أخرى منتشرة لديهم يؤدونها في حلهم وترحالهم كالحداء والجنّابي والقصيدة الشروقية.

نرجح أن يكون أول ظهور للعتابا في نهاية القرن الخامس الهجري، فهي استمرار وتطوير لفنون شعرية غنائية سبقتها وهي الدوبيت والكان كان والقوما، ومخترعوها هم البغداديون ثم تداولها الناس في البلاد، و هي تتشابه بكون البيت مركباً من أربعة أقفال لكنها تختلف في أوزانها وأغراضها الأولى المتصلة باشتقاقها، فقد اشتقت القوما من "قوما للسحور" واشتقت الكان كان من حكاية ما كان من حكايات وخرافات، أما العتابا فاشتقت من العتاب، إنها أغاني فراقية حزينة يكثر فيها عتاب الحبيب. كما تشبه العتابا الموال الأربعاوي(1)، وربما انحدرت هذه الفنون جميعاً من المواليا التي تعيد إحدى الروايات ظهورها إلى زمن الرشيد بغرض رثاء البرامكة، وقد وجدت في حلب من الفنانين من يطلق على العتابا اسم الموال الأربعاوي.

والأصل في العتابا أن تأتي على البحر الوافر "مفاعلتن مفاعلتن فعولن" وكثيراً ما ينشز الناظم في الوزن ليترك للمغنى هامشاً حراً ليصل إلى الوزن بوساطة الغناء، ومما يساعد في ذلك كون المغني في أغلب الأحيان هو الناظم أيضاً. وبيت العتابا مؤلف من أربعة أقفال، ثلاثة منها بقافية واحدة مجنّسة، وقافية القفل

---

(1) لفظ شعبي في النسبة إلى العدد أربعة.

الرابع مختلفة مردوفة بألف مُمدودة، ويستحسن أن يكون رويها الباء، وأحسبهم أصابوا في ذلك، فالباء صوت القبلة، وملتقى الشفتين حينها، وعنده تنتهي الآهة المُمتدة من أقصى الحلق والمتجسدة صوتياً بحرف الردف، والباء هو الحرف الأخير الذي تنتهي فيه كلمات كثيرة ذات مخزون عاطفي خاص مثل: الأحباب، الأصحاب، الغياب، العتاب. وإذا لم يكن روى البيت الرابع الباء سميت العتابا: شيوري وهي معروفة في العراق.

مطالع العتابا ونهاياتها

أوف. يابا

هكذا يمهد المغني لكل رباعية عتابية، وهي تمثل أحر نفثات الحزن والتوجع لفراق الأهل والأحباب، ترى ما هي الرموز في هذه الاستهلالة.

أوف: مؤلفة من كلمتين جمعتا على طريقة الاختزال ونحت منهما هذا الصوت.

١ ــ **أو** = آه، أوه: وهما اسما فعــل مضارع بمعنى أتوجع، فهي تفيد التوجع والحزن.

٢ ــ **ف** = الحرف الأول من كلمة فراق، وهو حرف يفيد معناه الفصل وفراق حالة، يقع أولاً في أفعال تدل على هذا المعنى مثل: فصل، فصم، فني، فجع، فزع، فسد، فسخ.

٣ ــ **يا** = أداة نداء.

٤ ــ **با** = المقطع الأول من كلمة بابا، كأن المغنى الحزين يشعر بالحاجة إلى أبيه شعور الطفل فيستعمل ألفاظ الطفولة في نداءاته.

ويكون المعنى العام لهذه الاستهلالة: أتوجع من الفراق يا أبي.

من الواضح أننا استبعدنا كون أوف منقوله عن أفٍ بمعنى أتضجر، فالعامة لا يخلطون بينهما فيقولون: أف وِلُو، أو: أف يا: أي أتضجر منك يا رجل وفي نهاية الرباعية العتابية تعود النداءات الحزينة فيستعمل الشاعر المغني الكلمات والنداءات التالية:

١ ــ **آه**: للتوجع والحزن.

٢ ــ **هلى، يا هلي**: نداء الأهل.

٣ ــ **يا باى، يا بوى، يا يوب، يا ياب**: نداء الأب.

٤ ــ **يمّا، يا يمّا، يا يوم**: نداء الأم.

٥ ــ **يا ويل، يا ويلي، يا ويل ليلي**: تفجع والمصاب، ونداء الليل.

وعلى الرغم من أن موضوعات العتابا الآن تنوعت إلا أن هذه الاستهلالات والنهايات بقيت كإطار عاطفي آت من أغوار الماضي، إنها الإرث الحزين المتبقي من بنية الحزن الأولى للعتابا.

وفيما يلي نورد هذه العتابا باستهلالها ونهايتها، وفيها يتحدث الشاعر عن حبيبه الذي مال عنه، ومع ذلك فهو يبرئه لأنه لم يلعنه يوماً، وقد بلغ الحزن بالشاعر أن انتقل هذا الحزن إلى كمانه فصار له عنِّة (أي أنَّة)، وننبه إلى الجناس اللطيف بين قوافي الأقفال الثلاثة الأولى.

أوف.. يا با

حبيبي الْ كِنت حبّو مالَ عنّي

برئ، وفي حياتُه ما لَعنّي

والله الكمان اللي بعمرو مالُ عنّي (١)

صار يْعِنّ متلي عالحباب

هلي، يا هلي.. يا باي.. يا باب

وحيث يغني النايل في وادي الفرات فإنهم يوشحون به أبيات العتابا ليخففوا من وقعها الحزين كما الميجانا.

والعتابا كنموذج رشيق ومحبب من الشعر الوجداني تكون على نوعين: هواوية "غزلية" وفراقية "حزينة" والشاعر المغني في السهرة الغنائية يتنقل بين النوعين بحرية تامة فهو تارة يصف الحبيب ووصاله، وأخرى يصف فراقه وصدوده، وبين هذه المقاطع تقع فواصل الميجانا والزجل الغنائي والأغاني الشعبية، إلى أن تنتهي السهرة بالدبكة والأغاني المرافقة لها وهكذا تتجاوب فنون الغزل وألوانه في تشكيل غنائي متناسق بديع. أورد كمثال مقتطفات من سهرة غنائية:

أوف.. أوف

بُحورُ الشّوق بِعيونك مَوِجها (الموج)

صواريخ ال بِصدرَك لي مُوجْها (مصوُّبة)

سألْتُ القمر عنها قال مُو وجها

اختفى بين شَعراتا وغاب "عتابا"

...

الله معاهم وين ما كانوا أحبابنا.. "فاصل ميجانا"

...

آخ.. آخ

لماذا اختَرْت تعْذيبي لماذا؟

عيونَك عالخطى بْتَعطي لماذا (الغمز واللمز)

عيونَك خَمْر وخدودك المْاذا (أطعمة السكارى)

ومع الرُّمان شُرْب الكِيف طاب "عتابا"

...

والله ونيّت ونّة خفية

ما حَدْ درِي بحالي

يا ديب ليش تِعوّي

---

(1) مال عني: ماله عَنَّه: أيّ ليس له أَنّة، أمّا كلمة "والله" فقد زيدت في البيت شأن ما يجري في الفصحى.

وحالَك متل حالي (نايل)

ويـــــنْ أَدوِّر ويــــن أَلقاهــــا وحــــدي شــــاردْ فـــي البــــراري
العيــشةْ صــعبةْ مِــن سِــواها مُــتُّ ومــا حَــدْ فينـــي داري
ويلـــي ويلـــي مـــن عــذابي وين اللّـــي يطفّـــي لـــي نـــاري
قلبـــي بْتلّـــة وآنـــا بِـــوادى ســـاعةْ صَـــبّح ســـاعةْ نـــادي
عِفْـــت أهلـــي وكـــل وْلادى ويلـــي ويلـــي مـــن عـــذابي
وين اللـــي يطفـــي لـــي نـــاري "أغنية شعبية"

أوف.. أوف
يـــا لَيلـــى كيـــف أحوالِـــكْ بَعِـــدْنا
فـــداكِ بروحِنـــا وعنـــك بعـــدنا
على مَهـدِ الهـوى الزاهـي بَعـدْنا
كِـــرام ونحفـــظْ عهـــودَ الـــصحاب "عتـــابا"

. . .

آنـــي لأنـــود عالفِرقَـــة وَضِـــلْعين
شَـــلَحت الـــصَّدر منّـــي وضِـــلعين
لو راحتْ عـين مـن وجهـي وضِـلعين
لأضـــل مراقـــبْ دروب الحْبـــاب "عتـــابا"

هلي يا هلي.. يا باي

يا سمرا /يا سمرا اللونا/ راحوا الحبايب/ عين الله/ وما ودّعونا
دوزِنْلي وْتارك/ حرّقني بنارك/ يا ريتني جارك/ أي والله/ وعندك مرهونا
لوّح لي بايدك /قلبي يريدك/ اللي يعيدك/ يا عيني/ قلبي ما هونا "أغنية مع رقص الدبكة"

ومن أنواع العتابا أيضاً: الجبليه. وهي المعروفة في جبال الساحل السوري واللبناني، والجبورية نسبة إلى عرب جبور وهي شرقية، واشتهر بنظمها عبد الله الفاضل وهو أشهر من نظم العتابا وغناها في منطقة الفرات، وهو من قبيلة الحسنه، عاش في القرن الثامن عشر وله قصة عن مرضه ونبذ قبيلته له ودخولـه في خدمة تمرباش وهي قصة مشهورة يرويها أبناء الفرات، ومن شعراء العتابا في دير الزور أيضاً محيمد العلو وإبراهيم الجراد وعياش الحاج وعبد الله الحسين الضّامن وعكار البغدادي، أما الشيخ حسن الرمضان الخالدي فقد اشتهر بنظم العتابا النبوية وله ديوان مخطوط فيها.

رحلة العتابا من البادية إلى المدن

كان الفراق والعتاب الغرض الرئيس للعتابا حين كانت البادية موطنها، ومع نشوء حواضر المدن وازدهارها غدت تضارع المدينة، ومع توطن بعض قبائل البدو فيها انتقلت العتابا إلى المدينة وتعددت

أغراضها حتى شملت المديح والفخر والتعريض بالخصم، ومال شعراؤها في الغزل إلى الجانب الحسي فراحوا يصفون المحبوبة وصفاً جسدياً، وقد يتبارى شاعران ويتعاوران وصف أعضاء المحبوبة، والكورس خلال مقاطع العتابا يردد فواصل الميجانا وبعض الأغاني الخفيفة التي تدعى بالردّة، ثم تنتهي السهرة بالدبكة الحلبية، من ذلك قول أحدهم في وصف الصدر:

صـــدرك جنـــة الفـــردوس جنّـــاى(١)

شَـــجَرها فـــي أوانُـــه ثمـــر جنّـــاى(٢)

إن أَكَلْ إِنـــسي منهـــا أو أكـــل جِنـــاى(٣)

وروحُـــهْ مفارِقَـــه يرْجَـــع طِيـــاب(٤)

وفي المديح يختص شاعر الموال أو المطاول بمدح شخصيات ذات شأن أما شاعر العتابا فيتناول شخصيات عادية ممن يحضرون الاحتفال غالباً، وقد لا نجد في العتابا كما نجد في الموال أو المطاول الصورة المرسومة بتأن، أو المعنى النبيل المختار، أو العبارة القوية المنحوتة بدقة وعناية، ولكننا لا نعدم الصورة الجميلة، والمشهد السريع، والمعنى القريب، والعبارة الخفيفة المموسقة، وكلما ابتعدنا عن المدينة واقتربنا من الجبل أو البادية، وبخاصة جبال اللاذقية وجبل لبنان حيث تغدو هناك خبز الناس اليومي أصبحت العتابا أكثر رقة وعذوبة وجودة وعذرية.

وغالباً ما يعتمد الشاعر المغني على الارتجال في الكلمات واللحن، وهو يؤدي غناءه بمصاحبة الربابة أو الشبّابة أو المجوز أو الأرغول، وعندما انتقل هذا الفن إلى المدن أصبحت الآلة الموسيقية الرئيسة المرافقة هي القانون أو العود. ومن تمام النغم والنظم أن تأتي الأقفال الثلاثة مجنسة جناساً كاملاً أي متفقة لفظاً مختلفة معنى وإلا فالعتابا مكسورة غير كاملة.

بين العتابا والموال والسهرات حتى مطلع الفجر

في المدن منزلة شاعر الموال أو المطاول أعلى من منزلة شاعر العتابا والميجانا، كالرجاز بالنسبة لشاعر القصيدة، فالعتابا في الشعر والغناء هي اللون الأخف، ولهذا كثيراً ما تلي الموال، وتدعى بكفن الموّال، فإذا غنى المغنى موّالاً طلب السامعون منه أن يكفنه أي أن يغني العتابا بعده قائلين: كفنو، وقد يرفض الراقصون أن ينهضوا للرقصة العربية إلا إذا سمعوا كفن الموال، كأنها تمام مراسم الجوى التي ابتدأت بالليالي فالموال فأوف يابا فالعتابا.

وقد حضرت بعض السهرات الحلبية التي لا يغنى فيها غير العتابا والميجانا، يصدح بها مغن واحد أو مغنيان يتبادلان الشعر والغناء بيتاً فبيتاً، فهما يتمادحان أو يتضاربان (يفخر كل منهما على الآخر ويعرض

---

(1) باعث على الجنون لجماله.
(2) ثمر الجنه.
(3) جني.
(4) يعود حياً معافى.

به)،
أو يتباريان في الغزل ووصف المحبوب، أو في إظهار لواعج الحزن والفراق أو العتاب، وقد يتعدى الأمر الديالوج فيشترك ثلاثة أو أربعة بحيث يصبح المشهد لوحة درامية رائعة.

وثمة سهرات حلبية يجتمع فيها الفنان: الموال والعتابا، وتأخذ طابعاً مسرحياً أوبرالياً، بحيث يبدأ المغنيان، ولكل جمهوره ومؤيدوه، الحوار بالمواويل منادمة أو ضرباً، حتى إذا عجز أحدهما عن المتابعة بالموال وأحس بأنه الخاسر قام بنقلة مفاجئة إلى العتابا وابتدأ بأكثرها أسى وهي:

عتابـــا لا تعـــاتبيني ونـــا حـــيّ

... "الخ"

فيرد عليه المغني الآخر بعتابا مواساة يخفف على صاحبه من وقع الخسارة، وهكذا ينتقلان معاً إلى العتابا، أما الكورس فيشترك بين أبيات العتابا في أداء جماعي لأبيات من الميجانا هي فواصل عاطفية تحمل المواساة أو الأمل أو متعة الحب كهذا البيت المشهور جداً:

ميجانا ويا ميجانا ويـــا ميجانـــا   يا رب تجمع بالحبايـــب شـــملنا

وبعد الفاصل الجماعي مباشرة يعلو صوت المغني بقوة بـــ: أوف.. أوف.. أوف، كأنه استمد من المشاركة الجماعية العاطفية قوة، وتلازم العتابا والميجانا ضروري لأن الميجانا ترس العتابا وغطاؤها. وقد يطلب الحضور من مغني الموال الانتقال إلى العتابا فيقولون: "اكسر الميجانا" فيغني أربعة أبيات ميجانا تدعى كسرة الميجانا وتكون جسراً للانتقال إلى العتابا هكذا تستمر هذه الحوارية الغنائية بالعتابا، تتكامل دراميتها بمتابعة الموضوع الواحد والتلوين في الأغراض، وتتجسد وتزداد قوة وحياة بفواصل الميجانا والرقصة العربية، وتمتد السهرة حتى مطلع الفجر، فإذا تجاوبت من المآذن أصوات المؤذنين بـــ: "يا حي يا قيّوم" صمت الغناء، وانفض الجمع، وسعى الساهرون إلى المساجد في عتمة السحر.

إنهم يخرجون من رياضة القلوب إلى رياضة الأرواح.

الميجـــانا

نشيد الكورس وترس العتابا

الميجانا مقاطع رباعية شعرية تلازم العتابا غالباً بحيث تقع بين مقاطع العتابا الرباعية ويؤديها الكورس، كأنما وجدت في الأصل لتخفيف مأساوية التناوح في العتابا التي تؤدي غناءاً فردياً، وغالباً ما تكون الميجانا على وزن الرجز:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

وهي أيضاً محطة لراحة المغنى ليستجمع أفكاره ويشحذ قواه النفسية ثم ينطلق في عتابا جديدة.

الأشطر الثلاثة الأولى من رباعية الميجانا تنتهي بقافية واحدة مجنسة متفقة لفظاً مختلفة معنى، أما الرابع فينتهي بقافية رويها "نا" غالباً.

وفي هذه المقاطع قد لا نجد الأحزان المأساوية، والمشاعر الحزينة، والحديث عن التجافي والهجران، وإنما نجد فيها وصف المحبوب، والتغزل به، والثقة بلقائه، وحفاظه على العهد.

ونورد في ما يلي بعض مقاطع الميجانا، وتسمى كسرة الميجانا وتغنى عادة بعد الموال للانتقال منه إلى العتابا، ويردد الكورس بعد كسرة الميجانا إحدى لوازم الميجانا المعروفة ينتقل أثرها المغنى مباشرة إلى العتابا.

يللي سَرَق قلبي ورحــلْ مــا أَوْدعــو
سهامْ حَجَــر جــوّا صــدري أَوْدعــوا
لا يخاف إذا حَكوا العَــواذل أو دَعــوا
مــن حبنــا مِنْــضَلّ نِمــدح بعــضنا

...

إنسانُ عينــي بعــد مــا قَــدَّك خَطَــر
صارتْ حَياتي من غَرامك فــي خَطَــر
ما في حدا من الناس في بــالو خَطَــر
يِــزرعْ حناظِــلْ بعــدَها يُحــصدْ جَنــا

...

يــا بنــتْ بينـــي وبينِــك مُـــشْكِلة
بدي اشْتكي ما كنــتِ لاقــي مُــشكلة
غمـــزاتِ عينِـــكْ بفـــؤادي مـــشكِّلة
جَّرحـــوني ولُزِمـــت فُـــرشِ الـــضَّنا

...

يا ظريــف الطــول يــا عــود النخــل
يــاللي حبــك نَخَــلْ لِعظــامي نخــل
مــا بظنـــي يـــوم بوعـــدك تِخِــلّ
أوعــا يــا روحـــي لا تِخــلّ بوعــدنا

وتغنى عادة بين بعض مقاطع العتابا لازمة الميجانا، وهي مؤلفة من شطرين، الأول تتكرر فيه كلمة "ميجانا" ثلاث مرات والثاني يتغير من مقطع إلى آخر وغالباً ما يحمل إشارة عاطفية أو صورة وصفية أو معنى لطيفاً في عبارة رقيقة ممتعة سريعة، وهذه اللازمات تمنح الأمل باللقاء، ويبتهل فيها الكورس بالدعاء طالباً من الله أن يجمع شمل الأحباب، بعد أن أشجاه مغنى العتابا بشكواه وأحزانه، وأورد أمثلة من هذه

اللازمات:

ميجانا ويا ميجانا ويــا ميجانــا	**يــا رب تِجمــعْ بالحبايــب شــملنا**
ميجانا ويا ميجانا ويــا ميجانــا	**زهر البنفــسج يــا ربيــع بلادنــا**
ميجانا ويا ميجانا ويــا ميجانــا	**نحن لِكُم وانتــو لنــا يــا احبابنــا**
ميجانا ويا ميجانا ويــا ميجانــا	**أحلى الأماني لو نِــشوفْ أحبابنــا**
ميجانا ويا ميجانا ويــا ميجانــا	**عودي بعودي يــا ليــالي راحنــا**
ميجانا ويا ميجانا ويــا ميجانــا	**يحيا الزمان اللي جَمعنــا ببعــضنا**

تسمية الميجانا

لا يمكن الجزم في أصل تسمية الميجانا، وثمة اجتهادات في ذلك:

١ ـــ يذكر نمر سرحان في موسوعته الفولكلورية حكاية حب شبيهة بحكاية عتابا، لكن اسم المحبوبة هنا هي "ميجانا".

٢ ـــ إنها من الموج أو الميج: بمعنى الاختلاط والاضطراب، للدلالة على اضطراب أحوال العاشق، فإن ما بصدره من العشق يشبه موج البحر، أو أنه عندما ينهي مغني العتابا مقطعاً أو عدة مقاطع من العتابا ويبلغ الانفعال ذروته يموج الكورس باللازمة الميجانية التي تخفف من أثر الحزن.

٣ ـــ أنها من عبارة: مَنْ جَنَى، ولفظها في العامية: مين جنى، وهذا التفسير يتبناه العامة وأغلب المغنين، كأن الكورس يبعث السلوان في قلب العاشق الحزين مذكراً إياه بأنه لا أحد جنى من عشقه غير المعاناة، ويتمنى له اجتماع الشمل مع المحبوب.

٤ ـــ إنها من المجون، ويؤيد ذلك أن بعض رباعيات الميجانا تحمل في وصفها الحسي للمحبوب شيئاً من المجون.

٥ ـــ أنها من الميجانا وهي أداة لهرس البن والحبوب وغيرها، وأثناء تأدية هذا العمل يسلي المرء نفسه بغناء هذه الرباعيات.

٦ ـــ ولعل الأقرب إلى الصواب أنها من المِجَنّ: الترس، واللفظ والمعنى واحد في العربية: مجن، وفي الآرامية: مجنا وفي السريانية مجنا.

والميجانا من الناحية الفنية والأدبية هي ترس العتابا وغطاؤها، يبدأ المغني بالميجانا وكلما غنى مقطعاً رباعياً أو مقاطع من العتابا أتبعه الكورس بغطائه وهو مقطع رباعي من الميجانا أو أتبعه بلازمة الميجانا.

الميجانا إذن هي المشاركة العاطفية الجماعية يؤديها الكورس بعد أداء العاشق الدنف مغنى العتابا، فيخفف من أحزانه، وهذه المشاركة تتوفر فيها شروط عديدة لكسر جو الحزن والتناوح وإشاعة شيء من البهجة والسلوان في النفس، وتتجسد هذه المشاركة لغوياً باستخدام الضمير "نا" في القافية الأخيرة، ومعنوياً بإشاعة المعاني والصور البهيجة التي تحمل الأمل والسعادة، وموسيقياً بتغيير أسلوب الغناء ونغمته، وتغيير الإيقاع الموسيقي بالانتقال من البحر الوافر وهو وزن العتابا إلى الرجز الممتلئ حيوية وحركة وهو وزن

الميجانا.

العتابا والميجانا معاً صورة مغناة للعلاقة التي تربط الفرد بالجماعة، وهما معاً مركب فني غنائي يحمل دراما الحب في بنيته الداخلية.

* * *

الشّـديات

إيقاعات الحب والحرب والحياة المشتركة

الشديات نشيد المعارك

تعتبر الشدية من أقدم ألوان الشعر الإيقاعي ـ الغنائي لكونها ملازمة لحالة الحرب ومناخ المعركة، وغالباً ما تؤدي في أجواء تظاهرية أو استعراضية راقصة.

والشِّدية تلفظ بكسر الشين، والشِّدة: اسم من الاشتداد، والشَّدة: بفتح الشين، الحملة في الحرب، والشَّد: العدْو والتقوية والإيثاق، فهي من الشدة: الحملة في الحرب، أو من الشد: التقوية، أي ما يتقوى به المقاتل في حملته على العدو.

وقديماً كانت رقصات الحرب قبل المعركة تؤدي بمصاحبة غناء إيقاعي سريع ـ هو الشدية ـ بحيث تلتهب النفوس حماسة، فهي بذلك تقوم بوظيفة تعبوية، وتساهم في الإعداد النفسي للمقاتل، وتخلق جواً حماسياً يسيطر فيه عقل الجماعة على عقل الفرد فيدفع المتردد إلى التطوع للقتال.

وفي المعركة يؤدي المقاتلون أثناء المبارزة أو الاندفاع نحو العدو والالتحام به الشديات، ويقوم كورس النساء خلف المقاتلين بأداء الشديات التي تفعل بإيقاعاتها السريعة وكلماتها البسيطة فعل السحر في النفوس، فيثبت المقاتلون ويندفعون نحو الموت في نفس راضية.

وفي معركة أحد كانت هند بنت عتبة مع صويحباتها يضربن على الدفوف خلف الرجال وهن يشددن الشديات الحربية وقد وصلنا منها هذه الشدية:

ويَهْــا بنــي عبــد الــدار   ويهـــا حمــــاةَ الأدبـــار

ضرباً بكــل بتّــار

إن تُقْبلـــوا نعــــانقْ   ونفـــرِش النَّمـــارق

أو تُـــدْبروا نُفـــارق   فـــراقَ غيـــرِ وامـــق

وكان المسلمون في معاركهم يتقوون بالشديات على العدو، ويثبطون بهذه الأصوات الجماعية من عزيمته، فهي نوع من الحرب النفسية، وكان النبي "ص" يشد قائلاً:

أنـــا النبـــيُّ لا كَـــذِبْ   أنـــا ابـــن عبـــد المطلـــب

وكان المبارز في أثناء تقدمه نحو خصمه ودورانه حوله والتحامه معه يرتجل الأبيات، يحدو بها شاداً،

ليزيل من نفسه عوامل الخوف، ويضعف من معنويات خصمه، فللإيقاع والكلمة تأثير نفسي كبير.

ويرى يونغ أن رقصات الحرب وما يصحبها من غناء تقوم بتوجيه الطاقة من المحيط إلى المركز. وإلى اليوم غالباً ما تؤدي الشدية مع الدبكة، وهذا ما يدعونا إلى اعتبار الدبكة بإيقاعاتها السريعة وحركاتها العنيفة، وشكلها المستقيم أو نصف الدائري أو الدائري الرمز الحركي الباقي من رقصات الحروب القديمة اعترتها حركة التطور، وكانت إلى عهد قريب، وما تزال، تقوم بالوظيفة نفسها.

والشدية أيضاً هي التعبير الشعبي عن النصر بعد المعارك، حيث تعم الأفراح وتعتقد الدبكات في الساحات، وتنشد الشديات التي تتحدث عن مفاخر القبيلة في نضالاتها التاريخية وانتصارها الأخير، وتشيد بالبطولات الفردية.

وحلب، كغيرها من مدن الشام، عاشت نضالات طويلة مستمرة في تاريخها القديم والوسيط والحديث ضد الأكاديين والحثيين والميتانيين والمصريين والآشوريين والبابليين والفرس والإغريق والرومانيين والصليبيين والتتار والفرنسيين، وأخيراً ضد الغزو الصهيوني، وكانت الشديات بمرافقة الدبكة تقوم بمهمة التحميس للقتال، والتعبئة، وتمجيد الجندي العائد من المعركة، والتغني بالانتصارات، حيث تقام الاحتفالات الشعبية في ساحات الأحياء والشوارع، وتنشد الشديات، وكانت أكثرها شهرة إلى عهد قريب:

وإن هلّلـــتِ هلّنالـــك   طقّينـــا البـــارود قْبالـِــك
وإن هلّلـــتِ يـــا صـــبيّة   الواحـــد منّـــا يْقابِـــلْ ميّـــة

وحين دخلت قوات الجنرال ديغول حلب كان من المشاهد الاحتفالية المألوفة أن ترى الرجال في الأعراس المعقودة، والصبيان في الأزقة يشدون مطالبين بالاستقلال، وهم يهددون ويذكرون الغازي بمرابطة القوات العربية الإسلامية في ضواحي باريس بقيادة عبد الرحمن الغافقي:

هيّـــه لنـــا هيّـــة لنـــا   باريس مَـــربطْ خيلنـــا
ديغـــول خبّـــر دولتـــك   النـــــصر لثوّارنـــــا

وحين نالت سورية استقلالها ماجت الشوارع باحتفالات النصر وانعقدت حلقات الدبكة، وردد الناس هذه الشدية:

يا سوري اتْهَنّـــا وافـــراح   ظلـــم فرنـــسا ولّـــى وراح

...

أولْ قـــــولي واعْتـــــادي   صـــلّوا عـــالزين الهـــادي
ســـورية تحيـــا بـــلادي   بـــلاد الهنـــا والأفـــراح
ســـورية تحيـــا رجالـــك   تهنـــي بعـــزّ اســـتقلالك
من شانك ضَحَّى هالـــك[١]   بـــالأموال وبـــالأرواح

---

(1) أهلك.

يا ســوري جــدِّد عهــدَك	**وارفع لــي رايــة مجــدك**
يــا ريــت القــايمْ ضــدَّك	**بعمرو ما يشوف النجــاح**

شديات المظاهرات

تعرضت المنطقة العربية بعد الاستقلال إلى ضغوط سياسية خارجية، واشتد توجس الشعب العربي وقلقه من أن يعود الاستعمار في أشكال جديدة، ولهذا سرعان ما كانت المظاهرات الشعبية تملأ الشوارع، وتنظم الشديات التي تعبر عن إرادة الأمة في الحفاظ على الاستقلال، وعدم الانحراف عن الخط القومي.

انطلقت المظاهرات ضد محاولات التغلغل الأمريكية في المنطقة، وتأييداً للثورة الجزائرية، والوحدة بين مصر وسورية، وثمة مظاهرات سنوية في ذكرى سلخ لواء الإسكندرون، ووعد بلفور، يقول أبو عبيد المشهداني [1] من شدية طويلة بعد العدوان الثلاثي على مصر:

أعظمْ بُشرى بعهــدِ جديــد	**نِلنا النــصر ببــور ســعيد**
نلنــــا نـــصراً عالفُجّـــار	**شــلنا شِــرْش الاســتعمار**
أَمْطرنـــاهم وابــلْ نـــار	**ســـكّناهم بَطـــن البيـــد**
أســـكنَّاهم جُــوّا الــرَّمس	**لَقَّنـــــاهم أعظــــمْ دَرس**
إيدن[2] هادا عنــصرْ نِــسّ	**ظـــن نْهـــابو بالتهديـــد**

الشديات التي تعبر عن هم وطني أو قومي عام كان يرددها جميع المتظاهرين على اختلاف انتماءاتهم السياسية والاجتماعية، مما يدل على عاطفة وطنية وقومية جامعة رغم اختلاف درجات الوعي، غير أن هناك مظاهرات أخرى في فترة تعدد الأحزاب كانت تشد فيها شديات حزبية هدفها الإشادة بحزب معين ومهاجمة الخصوم من الأحزاب الأخرى، وبعد إلغاء الأحزاب لم تعد الشديات في المسيرات الشعبية ارتجالية بل أصبحت تخضع لرقابة وإعداد مسبق لتكون في خدمة الخط السياسي للحكومة.

المظاهرات الأخرى التي تحمل مطالب اجتماعية: عمالية أو طلابية أو تعبر عن أزمة اجتماعية كغلاء الأسعار كانت لها شدياتها الخاصة.

بشكل عام فإن الشعور الاجتماعي لدى الطبقات الشعبية كان ناضجاً وعاماً، وكانت تجلياته في الشديات خاصة وغيرها من ألوان الشعر الشعبي موازية لتجلياته في شعر الفصحى، غير أن دور الشعر الشعبي كان أكثر فعالية لأنه الأكثر انتشاراً، ولأنه كان يؤدي في طقوس احتفالية غنائية على مسرح الحياة نفسه، مرافقاً للحدث، ويشترك في الأداء والتلقي كل الجماهير التي كانت تحتشد في الشوارع أو في ساحات الأحياء القديمة حيث يتنفس الناس رائحة التاريخ، وتحل روح الأجداد في الأجساد، وتتكون روح جماعية تحول الطاقة النضالية المختزنة إلى فعل وحركة.

---

(1) شاعر شعبي حلبي.

(2) إيدن رئيس وزراء بريطانيا أثناء حرب.

شديات الأفراح

لم يكن الهم القومي والوطني ليوقف نهر الفرح، وأفراح الشام كثيرة لها طقوسها واحتفالاتها وشدياتها، وهي تعقد في ذهاب الحاج وعودته، وفي الطهور "الختان" وفي شفاء المريض، وعودة الغائب.. وغيرها من المناسبات والمواسم، ولكن أهمها وأكثرها احتفالية على الإطلاق العرس الحلبي، وعدا من الشديات المرتجلة فيه فإن لكل مرحلة من مراحله شدية خاصة محفوظة، منها أنه بعد البحث المضني عن خطيبة للشاب، وعادة ما تقوم به الأم وبناتها، تعلن الخطبة ويشرى الجهاز، ثم ينقل في موكب رائع إلى دار العرس، ويشد أصدقاء العريس هذه الشدية:

غنّى البلبل مع الطير ... الله يمسّيكن بالخير

الله يتمّم الأفراح ... ويِّاكم آضا المصباح

الله يمسّيكن بالخير ... يا عُمّار العَمارة

جينا نخطبْ بنتكن ... من حارة لحارة

وحين يصل الجهاز إلى بيت العريس ينادي حملته وأصدقاء العريس شادين قائلين:

ميمتو يا ميمتو[١] ... واطلعي لاقيلو

للعريس لاقيلو

واركبي رَهْوانة ... وامشي مَقابيلو

وحين يحضر أهل العريس العروس من بيت أبيها إلى بيت العرس ينشدون هذه الشدية:

جينا وجينا وجينا ... جبنا العروس وجينا

كرمى لعيونا الكحلا ... خلي الدنيا تْلاقينا

كرمى لعيونا الكحلا ... وخدودا أحلى وأحلى

خلي الدنيا تفرح لا [٢] ... وتقول لا: جينا وجينا

الله يصونا ويحميّا ... أجملْ صورةْ عاطيّا

وبروحنا منْخبّيا ... وبروحا بتخبيّنا

وفي موكب العرس الحلبي الشهير تغنى المواويل، ويتوقف الركب في محطات في الطريق حيث تعقد الدبكات وتشد الشديات، حتى إذا وصل الموكب بالعريس إلى بيت العرس ودع أصدقاء العريس زميلهم الذي ودع حياة العزوبية بهذه الشدية الطريفة:

شِنّ كُليلة [٣] ... شن كُليلة

---

(1) ميمتو: نداء الأم، أي يا أم العريس.

(2) الألف ضمير الغائبة في عامية حلب، مثل: تفرح لا: تفرح لها.

(3) تلفظ الكان جيماً مصريه "g"، وشن: عربيه: شن هجوماً، وكَليله: تصغير كَله: تركيه، قذيفة مدفع، كأنهم يدعون العريس إلى أن يشن هجوماً بمدفعه ليلة العرس.

الله يعينـــــــــــو   علـــى هــــا الليلــــة
ومـــــن هـــــا الليلـــة   صـــار لـــو[1] عيلـــة

أغلب الشديات تأخذ شكل المونولوج، حيث يؤديها الشاد ويردد وراءه الكورس اللازمة بعد كل مقطع. لكن بعض الشديات، وفي أفراح العرس خاصة، تأخذ شكل الديالوج، حيث يتبارى ممثلان شادان في العدّ، ويردد الكورس وراءهما اللازمة على إيقاعات الطبل والزمر وحركة راقصي الدبكة، ويغدو المشهد مسرحاً استعراضياً حقيقياً غنياً بالدراما، وأكثر الشديات شهرة في هذا المجال تلك التي تتحدث عن مزايا الفتاة السمراء والفتاة البيضاء، والمفاضلة بينهما، فينتصر الشاد الأول للسمراء، وينتصر الثاني للبيضاء، وعندما يعجز كل منهما عن قهر خصمه يتقدم شاد ثالث ويشد مقطعاً يمدح به الفتاتين ويصالح بين المتخاصمين وتنتهي الدبكة.

الكورس: اسمعوا قُـــول المعنّـــى   عالسُّمر والبِيض غنّـــى

الأول: إن كنتِ بْتمدح الأســـمرْ   رتِّــب ألفاظــك واتْفكــرْ
أنـــا لفـــضلك بِتْـــشكّر   إن رضيت عـــن المعنـــى

الثاني: وإن كنتِ بتْمدح الأبيض   رتِّبْ ألفاظـك وتْـــريّض
أنا بْعمري ما بْتعـــرَّض   وبجـــوابي مــــا بــــستنّا

الأول: السمرا شِـفتا بالحـــارة   تِـــشبْه لِـــشجرة الغـــارة
والبيضا شِبه الحـــوّارة   بـــالبراري كتيـــر منّـــا

الثاني: البيضا إن حطّتْ باجايـــة[2]   بِلْمعْ وجّا متـــلِ مْرايـــة
السمرا شِـــبه الحِفتايـــة   عند الروّاس كتيـــر منّـــا

...الخ

لأن النساء طابعهن النعومة والأنوثة، والشدية وما يرافقها من دبكة ذات طابع قوي، فإنها مختصة بالرجال، ولكن للنساء أغنية قريبة الشبه بالشدية تتحدث عن السمراء والبيضاء بشكل ديالوج، حيث تجلس الفتاة السمراء في مواجهة الفتاة الشقراء، وتتباريان في تعداد المحاسن وكورس النساء من حولهما يردد اللازمة.

كورس النساء: تَعِـــــي عــــــالفَيْ   تعــــــي عـــــــالفي
بدّي شوفِكْ لحظـــة   مـــا بْـــصير شـــويّ
الــــــسمرا قالـــــت   نحـــن شـــو عملْنـــا
يـــا لـــوز مْحمّـــص   غــــــالي تمنّــــــا
روحـــي يـــا بيـــضا   يـــا شْـــنينة لبنّـــا
واللـــــي يهـــــواكي   راح ينـــــدمْ علـــــيّ

---

(1) الواو ضمير الغائب للمذكر، أي صار له.
(2) غطاء لوجه المرأة.

البيضاء:	البيـــــضا قالــــت	نحــــنَ المَرايـــــا
	نحـــــنَ قَعْـــدتنا	بـــأعلى الـــسرايا
	روحي يـــا ســمرا	يـــا رَمْـــلِ التَفايـــا
	واللـــــي يهـــواكي	مرجوعـــــو لـــــيّ
السمراء:	الـــــسمرا قالـــت	الله أكبــــــــــــــر
	كـــــل الحـــــلاوة	نزلـــت عاالأســـمر
	روحـــي يـــا بيـــضا	يا شوربة العــسكر
	واللـــــي يهـــــواكي	يتْنــــــدَّم علـــــيّ
البيضاء:	البيـــــضا قالــــت	نحـــــن البُـــدورا
	نحــــــن قَعْــــدِتْنا	بـــأعلى الـــصدورا
	روحي يـــا ســمرا	يـــا كَـــشَّة منبـــورا
	واللـــــي يِهـــــواكي	راح ينــــــدم علـــــي

أما شدية الأركيلة والسيكارة فيتناجز فيها شادّان في المفاضلة بينهما والكورس يردد اللازمة:

الكورس: دبروني كيف الجـــارة(١) عاالأركيلـــة والـــسيكارة

شديات الموالد وختم القرآن:

يقول الشخص الذي تواجهه مشكلة: نذر عليّ مولد للنبي إذا قضيت الحاجة الفلانية، فإذا قضيت فعليه الوفاء بالوعد، والمولد يكون مولد نسوان أو مولد رجال، وعادة ما يقام احتفال المولد بعد الحوادث الهامة كالإبلال من المرض وعودة الغائب والنجاح...الخ.

وقراءة المولد النبوي هي الفقرة الأخيرة من احتفال كبير يوزع فيه الملبّس، والشراب وحلويات أخرى، وتغنى فيه الأغاني، وتُنشد القدود والموشحات، وتشد الشديات مع الدبكة.

أما ختم القرآن فهو طقس احتفالي آخذ في الانقراض بعد انتشار المدارس الرسمية.

كان الطفل يتلقى دروس القرآن في الكَتَّاب فإذا أتمّ قراءة القرآن فهذا يعني أنه قد ختم الختمة وفي صباح اليوم التالي يتوقف التدريس ويجلس التلميذ أمام شيخه وهو يلبس الثياب الجديدة ويضع على رأسه عرقية (قبعة بيضاء) ويقرأ مطلع سورة البقرة بلغة سليمة، ويقف وراءه متحفزاً أحد أجَرات (تلامذة) الشيخ، حتى إذا وصل في القراءة إلى آية: **(ختم الله على قلوبهم...)** يقوم أجير الشيخ المتحفز بصفع الأجير المتخرج على رقبته ويخطف العرقية من فوق رأسه بخفة ويندفع راكضاً إلى منزل المتخرج ليسلم أهله العرقية ويأخذ البخشيش، وقد يكون هناك أكثر من أجير متحفّز لخطف العرقية ومن سبق إليها نال البخشيش.

إذا كان أهل المتخرج فقراء انتهى الاحتفال عند هذا الحد، أما إذا كانوا ميسورين فلا بد من عمل "نشيدة" حيث يَصُفُّ الشيخ أجراته (تلامذته) ويجري تدريباً نهائياً عاماً على الأناشيد والشديات، ويسبق هذا التدريب العام، تدريبات مسبقة خلال أيام تشمل الأغاني والتمثيل والحركة ويتم توزيع الأدوار على العرفاء

---

(1) كيف الحل، وتلفظ الجيم جيماً فارسية.

والمبرزين في الإلقاء والغناء، ثم يسير بالمجموعة عابراً أزقة الحي والساحة العامة إلى دار المتخرج، ولا ينسى عصاه الطويلة، وعند وصولهم إلى الدار تقابلهم النسوة بالزلاغيط والهناهين، ويتفنن الشيخ في توزيع تلامذته في الفراغ المسرحي الذي هو ساحة الدار، ويبدأ الجميع في الإنشاد، والشديات الدينية أو الطريقة ومدح أهل البيت، وثمة كتاب مطبوع لشيوخ الكتاتيب يحوي جميع هذه الأناشيد، لكن أهم هذه الشديات والأناشيد وأكثرها شهرة، ولا يصح لأية نشيدة أن تخلو منها هي:

جينـــــاكم جينـــــاكم	**قَـــــصَدْنا حِمـــــاكم**
لـــــولا كـــــلام الله	**مـــــا كُنـــــا جينـــــاكم**
جينـــاكم يـــا اسْـــيادي	**مـــن أقـــصى الـــبلاد**
ولـــــولا كـــــلام الله	**مـــــا كنـــــا جينـــــاكم**
جينـــــاكم صُـــــبحيَّة	**وخطفنـــــا العَرْقِيـــــة**
ولـــــولا المامونيـــــة	**مـــــا كنـــــا جينـــــاكم**

البنـاء الفني:

تحمل الشدية خطاً دراميا في بنائها سواء أكان طابعها القص أم الوصف أم الحوار، وإذا كان المسرح اليوناني قد انبثق من احتفالات الإله باخوس وما يرافقها من رقص وغناء، فلماذا لا نعتبر الشديات وما يرافقها من رقص جماعي هو الدبكة بداية موغلة في القدم للمسرح العربي؟ وأغلب الشديات تأخذ شكل المونولوج حيث يؤديها ممثل فرد يردد وراءه الكورس ــ الدبيكة ــ لازمة معينة بعد كل مقطع، وبعض الشديات تأخذ شكل الديالوج حيث يتبارى ممثلان في الشد، ويردد وراءهما الكورس اللازمة المشتركة.

تتألف الشدية من لازمة وعدد من المقاطع قابل للزيادة بالارتجال، وكل مقطع مؤلف من أربعة أشطر، الأشطر الثلاثة الأولى بقافية موحدة تتبدل في كل مقطع، والرابع بقافية مغايرة تتكرر في جميع المقاطع، وهذا هو الطابع الغالب في بنائها. وتستعمل فيها أوزان موسيقية سريعة وخفيفة، وغالباً ما تكون على بحر المتدارك مع غلبة استعمال زحافه، "فعْلن" وبناؤها الفني يميل إلى البساطة، فهو بعيد عن التصنيع اللفظي وتجانس القوافي التام مما نجده في العتابا والموال والمطاول، والألفاظ شعبية سهلة، والصور عادية متداولة، والمعاني قريبة تلامس اهتمامات الناس اليومية، وهي بشكل عام تنقل صورة للذوق الشعبي البسيط.

تبدأ الشدية بمقاطع محفوظة، وغالباً ما تفتتح بالصلاة على النبي، ومع استمرار الحماس في الشد يرتجل الشاد قائد الكورس مقاطع جديدة حتى يختمها كما بدأها بحمد الله والصلاة على النبي.

يسير الشد على جملة موسيقية واحدة، بسيطة سريعة، بدون أي تلوين في النغم، ولا يشترط في الشاد أن يكون مطرباً حسن الصوت، وإنما يكفي أن يكون قادراً بصوته الجهوري على قيادة المجموعة، أو يكون حافظاً للشديات، أو سريع البديهة قادراً على الارتجال.

المضامين والأغراض

نظمت الشديات في أغراض عديدة منها الحماسة والغزل والهجاء والفخر ومديح الشخصيات السياسية

وتمجيد البطولات الفردية، وتناول قسم كبير منها بالعين الناقدة موضوعات سياسية واجتماعية راهنة.

تقدم بعض الشديات صوراً وصفية لأشياء عادية تبدو تافهة لكنها تدل على هواية، وبالملامسة الشعرية تزداد ألقاً، منها شدية المسبحة، وضياع المسبحة بالنسبة للمغرم بها يعتبر كارثة، والحلبي يتفنن في تزيين مسبحته بشراشيب الفضة، وباختيار حبّاتها من الكهرمان:

يا مِنْ شافْ لي مسبحتي — بالصوت يردّ عليّة
سودة حلوة لمّيعة — معدودة تلت الميّة
كل حبة فيها أنغام — وكل حبة فيها أقسام
بتسوا مملكة الأعجام — وبتسوا بلادِ الهندية

وتناول بعضها ظواهر اجتماعية، وحمل آراء تقدمية في وقت كانت العادات والتقاليد تحكم سيطرتها على الناس، والخروج على السائد الاجتماعي يعتبر مغامرة كبيرة، ومنها تلك الشدية التي تدافع عن لبس ثياب الموضة لدى النساء مؤكدة أن الشرف غير مرتبط بالحجاب، هكذا كان يقف دعاة تحرر المرأة وخروجها لممارسة نشاطها الاجتماعي في مواجهة دعاة الحجاب والتزام المرأة لوظيفتها الأساسية في البيت، وكل طرف من أطراف الصراع يشد شدية في تأييد رأيه:

الحُرّة حرّة ما بْتِنْخاس — متل الجوهر والألماس
لِبْس الموضة ما بيعيب — أهلِ الشرف والإحساس
لبس الموضة ما بيعيب — صدقني أنا مْجرّب
بنت الحرة متل الدّيب — تْروح وتِجي بين الناس
بنت الحرة ما بْتنذمّْ — في بوجّا[1] حيا ودم
أما بنت الْ بِدّها تخون — بتْرَبّي كل يوم زبون
احبسها في السبع حصون — تهدّ الشرف والإحساس

وتناولت بعض الشديات موضوعات حياتية أخرى مثل الفراق والعسكرية ومتاعب العزوبية وخطبة الأهل، وتسكع الشباب في شارع ترتاده الفتيات، وغيرها من الموضوعات التي تصوّر ألواناً من الحياة الاجتماعية.

في شدية العسكرية تصوير لحالة الجندي النفسية حين يُطلب لأداء الخدمة، وفيها يتحدث الشاد عن جزَعه من الفراق:

ليّا يا يمّا[2] ليّا — طلبتني العسكرية
طلبتني بعزّ اسناني — شيخ الحارة ناداني
من جفوني سالتْ عَبرة — واحترت بها السَّفرة

(1) في: يوجد. بوجّا: بوجهها، والمعنى يوجد بوجهها.

(2) يا أمي.

يـــا ربـــي أنـــت أدرى　　　هالفُرقـــة صـــعبة عليّـــة

وعندما يعتب عليه أصدقاؤه خوفه هذا ويذكرونه بأن العسكرية هي خدمة للوطن ينقلب هذا الشاد واسمه "دشان" إلى رجل شجاع متشوق للدفاع عن الوطن:

قـــالوا لـــي اشْـبَكْ زعـــلان　　　لازم تِخـــــدِم الأوطـــــان
والخدمـــة أكبـــرْ برهـــان　　　للـــــشرف والحريـــــة
للـــشرف لالـــبِسْ جنـــدي　　　واتْقَلَّـــد ســـيفي الهنـــدي
والـــوطنِ بْروحـــي لافـــدي　　　وهيـــك شـــروط الوطنيـــة

تقدم بعض الشديات قصصاً واقعية ولوحات اجتماعية نابضة بالحركة والحياة، وتضع أمامنا سلوكيات ماضية وأسماء أمكنة لم يعد لها وجود أو ما زالت قائمة، مثال ذلك تلك الشدية التي تصف طريق العشاق "الروضة" الممتدة ما بين المشتل والسبيل بحلب.

يـــا مـــسيّر حـــولِ الروضـــة　　　اوعـــا مـــن فـــخّ الـــصياد
وطَـــقِّ المِـــسْكة عالموضـــة　　　بـــين الـــدكمس والـــشهرزاد(1)
اوعـــا حاسِـــبْ لا تِقـــرَب　　　يـــم الروضـــة بتتكهـــرب
لا تخـــاطر بعـــد بْتِتعـــبْ　　　اســـلم علـــى روحـــك يـــا واد
مـــا بـــين المَـــشْتل والـــسبيل　　　وحـــالا مـــن نظـــرة بِتْميـــل
وفي الروضة بتـشفي العليـل　　　وفيهـــا معـــرض للـــصياد
وفيهـــا العاشـــق والمعـــشوق　　　وفيهـــا لأهـــل الهـــوى ســـوق
وفيها المضنى ونـــار الـــشوق　　　وشـــاكي الفرقـــة والبعـــاد
وفيهـــا الـــسمرا والبيـــضا　　　وفيهـــا علـــى آخـــر موضـــة
وروضـــة جُـــوّا روضـــة　　　مـــا متلهـــا جنـــة عـــاد
وفيهـــا ملعـــب الغـــزلان　　　وفيهـــا طـــاووس الفتيـــان
وفيهـــا مجمـــع الـــشبان　　　والحبايـــــب والأســـــياد

وعندما كانت البلاد تتعرض لخطر الغزو الخارجي ويفرض نظام التعتيم، وبخاصة أثناء العدوان الثلاثي على مصر كان ناظمو الشديات يرصدون هذه الأحداث في شدياتهم.

عالـــضوِّية والـــشمعة　　　ضَـــلينا شـــهر وجمعـــة

على أن أفضل الشديات توثيقاً ما كان ينظم أيام الأزمات الاقتصادية حيث كانت تشتد معاناة الشعب للحصول على لقمة العيش، وتهدد المجاعة الناس، وأخطرها ما حدث في الحربين العالميتين، إذ فقدت الحاجات من السوق وارتفعت الأسعار.

يـــا حـــاجْ أمـــين　　　تعـــا شـــوف هالحالـــة

---

(1) مربعان للغناء في حلب.

كنـــا ناكـــل طحـــين   صـــرنا ناكـــل نخالـــة

وتقدم إحدى الشديات وصفاً لارتفاع الأسعار، وممارسات الفرانين، وتقنين الخبز ببطاقات الأعاشة، ومصادرة الأرزاق حتى يضطر المرء إلى تهريب تنكة حنطة ليطعم أولاده.

الله يـــساعد الله يعـــين   الغـــلا طَعْمانـــا كتيـــر
الله يـــساعد الله يْعـــين   الغـــلا طَعْمانـــا كتيـــر
الله يهـــدّ الفرّانـــة   شَـــبّعونا إهانـــة
كـــلُّ العـــالم حيرانـــة   مـــا بقـــا عَنّـــا تـــدبير
لومـــا طْحـــينِ الإعاشـــة   العـــالم كِـــلا ملْتاشـــة
الناس قامت من فراشـــا   لَتْطعمي هالولد الزغيـــر
هَرَّبنـــا تنكـــة حنطـــة   طَبّْ قلبنا مـــن الـــشرطة
كـــأنّو ارتَكبنـــا غلطـــة   وما بتكفي ولـــد زغيـــر

وفي الحرب العالمية الأولى فتكت المجاعة بالكثيرين، وكانت البيوت تكبس وتصادر الحنطة وترسل إلى جبهات القتال، وقد بين ناظموا الشديات أسباب المجاعة وحصروها بأمرين: المصادرة والاحتكار

المجاعـــة يـــا جماعـــة   فَتكِـــتْ فينـــا يـــا ســـتّار
أسباباً تـــسفير الحنطـــة   والأكثـــــر الاحتكـــــار

وفي هجائية لاذعة فضح الناس بالشديات بعض رموز القهر والاحتكار والإثراء غير المشروع من رغيف الفقراء وبخاصة الفرانين.

أيام التقنين والمجاعة عرفت بأيام الكيلو، حدث هذا أيام الانتداب الفرنسي، وقد شهدت شوارع حلب لأول مرة مظاهرات نسائية تطالب بالرغيف، وفي الأغنية والشدية النسائية التالية وصف حي لمعاناة النساء أمام الأفران، فرغم البطاقة الموقعة كان الفران يرفض تسليم المخصصات، فتضطر النساء إلى التظاهر أمام الكراكون "مخفر الشرطة" ثم رفع الشكوى إلى البوليس السري.

ايـــدي وايـــدِكْ عوّاشـــة   عـــالكَراكون[١] بالولاويـــل
حبينـــي يـــا أم قَمْطـــة   بالجوالات شَـحنوا الحنطـــة
اجـــا مـــدير الـــشرطة   قَتَلْني ومـــا كـــان يعطينـــي
جِـــرّي بابوجِـــك جـــرّي   علـــى بـــوليس الـــسري
عبيعطـــوني كيلـــو ونـــص   مـــا بيكفينـــي لَجْعِـــرّي[٢]

هذا ما كان يحدث في الأزمات الاقتصادية من غلاء وفقدان المواد التموينية وبخاصة في سنوات الحرب، غير أن الحياة فيما عدا ذلك تستمر عادية، والشديات تعالج موضوعات وظواهر مستجدة أخرى:

---

(1) الكراكون: مخفر الشرطة.
(2) الولد الكثير البكاء.

اجتماعية وسياسية وترفيهية بروحها الناقدة وصوتها الجماعي.

عادة ما يلبس الدبيكية ــ كورس الشدية الراقص ــ لباساً موحداً، وغالباً ما يكون الشروال العريض والقميص والملتان والعرقية والصرماية الحمراء، ويتماسكون بالأيدي، وفي أقصى اليمين يقف الشاد قائد المجموعة يمسك بيمناه منديلاً مفتولاً يدوره في الهواء ويلعب به، وهو يدبك ويشد بصوته الجهوري ومن ورائه يردد كورس الدبيكة اللازمة، وإلى جانب هذا النظام الموحّد في اللباس هناك نظام دقيق لحركات الأرجل ونقلاتها وإيقاعاتها وسرعة التحرك إلى اليمين، يقابله نظام آخر في نظم أبيات الشدية وإيقاعها اللحني، وهكذا فإن هذا المشهد الاستعراضي الغنائي لا يبدو مجرّد مشهد بدائي، وإنما هو مشهد متطور فنياً بما يحمل من جماليات مدروسة ونظام دقيق وإخراج موروث.

التعبير عن مشاعر الفرح والحماس، والوحدة والمشاركة الجماعية، والموقف الشعبي الناقد للأشياء والظواهر، هو بعض ما تختص به الشديات من قيمة، لكن قيمتها الأساسية بالنسبة للباحث تكمن في أنها وثيقة سياسية واجتماعية ونفسية تعطي التاريخ بُعده الفولكلوري.

*   *   *

أغاني الأطفال وشدّياتهم

عالم مدهش من الصور الغريبة

عالم أخضر

نقصد بأغاني الأطفال وشدّياتهم ما ينظمه الأطفال بأنفسهم وليس ما ينظمه الكبار لهم. وللأطفال عالمهم الغنيّ الأخضر، المتجدد دائماً، ولأغانيهم وشدّياتهم منطقها الطفولي الخاص، خيال مجنح غريب لم تكبله قيود الثقافة المكتسبة، ولا الرقابة الاجتماعية، ولا منطق العقل الواعي، إنه يضعك مباشرة أمام الأنيّة الأولى حيث تشهد اللغة تفككاً مريعاً، وتبدو شديّة الأطفال كضرب من العبث اللفظي، غير أن استنباش الذاكرة الطفلية القديمة يؤكد أن الطفل لم يكن يجد في الشديّة مجرد عبث لفظي.

أغوص في ذاكرتي وأسترجع الصور المنسية يوم كنا ندور في الحارة نتماسك بالأيدي ونشد الشديّات فأرى أن كل واحدة منها كانت تضعنا في جو ممتع خاص، وتمثل لنا عالماً غنياً تتساوق فيه وتتكامل عناصر عديدة: الحركة، المشهد، الإحساس، الفكرة، النغم، ونشعر بمتعة لا تعادلها متعة ونحن نغوص في المشهد تقودنا الصور المتقافزة، والإيقاعات المتسقة مع الحركة إلى عوالم مجهولة.

سأستعرض بعض هذه الشخصيات والأغاني محاولاً فكّ بعض رموزها:

١ ــ يـــا وْلادِ العيـــد   أبـــــوكنْ سَـــــعيد

لفّتــــــــو حَمــــــــرا   وطربوشـــو حديـــد

لاشك أنه بابا نويل عربي يطل على أولاده ــ أولاد العيد ــ بعمامته الحمراء، هذا اللون الأكثر إدهاشاً وامتاعاً للطفل، وبطربوشه الحديدي، والخوذات الحديدية هي لباس المقاتلين، وحلب خلال تاريخها الطويل في الحروب، وتعرضها للحصار منذ العهد الآموري إلى أيام الفرنجة والتتار كانت مشاهد الآباء بخوذاتهم الحديدية من المشاهد اليومية المألوفة والمختزنة في الذاكرة الجماعية المورّثة رواسب حتى الآن، وهي التي يسميها كارل يونغ اللاشعور الجمعي أو النفس الموضوعية.

هكذا تحمل هذه الشدية من غير قصد واع إشارات ورموزاً لأمل مستقبلي (أبوكن سعيد) ومتعة بصرية آنية (لفتو حمرا) وذكرى بعيدة غامضة (طربوشو حديد).

عالم غني بإشاراته ورموزه وغموضه، وما نظنه عبثاً لفظياً قد لا يكون ذلك، وإنما الأنا التي نحملها ونحن كبار قد اكتملت قواعد النطق لدينا هي ليست أنيتنا كما يرى بيكيت، إنها شيء خارج عنا كوّنته تلك القواعد، وهي غير قادرة على اكتشاف الأنية الأولى في هذه الشديّات.

٢ ــ بُكرةْ عيـد منِعيّـد   مْنِـدبح بقـرة السـيّد

والسـيد مـالو بقـرةْ   مندبح مرتـو هالـشقرا

الجماعة في مواجهة الفرد، الجماعة يدل عليها حرف المضارعة ــ النون ــ الدال على التظاهرة الجمعية، أما الفرد فهو ذلك الشخص ــ الرمز، الخارج عن بنية الجماعة.

من هو هذا السيد؟ أهو الإقطاعي الذي يملك المال والنساء، أم هو ذلك الغازي القادم من وراء الحدود؟

كانت حلب في صراع دائم مع الآريين القادمين من أقصى الشمال والشرق، وهم ذوو العيون الزرق والشعر الأشقر، والحلبي بقدر ما يحب العيون العسلية بقدر ما يتطير من العيون الزرق، وثمّة أمثال شعبية في ذلك منها: "المرا اللي عيونا زرق وأسنانها فرق، وجّا دوماً بكش الرزق". وهو يستعمل الشبَّة والخرزة الزرقاء يعلقها في يد الوليد أو عنق الشخص ليدرأ الشر وعين الحسد عنه، والشبّة ربما هي رمز لبياض اللون القادم مع الشعوب الغازية من الغرب الأوروبي خاصة، ومن توابع هذا اللون: الشقرة في الشعر، أما الخرزة الزرقاء فهي رمز لعيونهم الزرق.

في ضوء هذه الموروثات التاريخية المترسبة في الوجدان الشعبي تنحل بعض الغوامض في هذه الشدية، فالسعادة الحقيقية في العيد لا تتم إلا بالقضاء على هذا الرمز الغشمي ــ السيد ــ وذلك بذبح سيطرته التملكية ــ البقرة ــ التي يحجب لبنها عن الأطفال، وذبح الزوجة الشقراء التي تقوم بعملية الإنجاب والتكاثر العددي، وترمز إلى الخصب الغشمي.

٣ ــ يا شميسه اطلاعـي   لَأنـشر غَـسيلي

غـسيلي بالمْغـارة   شـخّت عليـه الفـارة

والفـارة جابِـتْ صـبي   سَـمّتوا محمـد علـي

محمـد علـي بالـشباك   عبيـشرب نَفَـس تنبـاك

والتنبـــــاك غـــــالي	بيـــــسوا دَقـــن خـــالي
خـــالي فـــي البرِّيـــة	عبيقلـــــي قليـــــة[١]
قلتلــــو طعمينـــــي	ضــــربني كَفِّيّــــة[٢]
والكفيّـــــة مربَّعـــــة	بْتِــسوا صـــحنْ مْـــسَقَّعة

مطلع الشديّة يبدو كأنه صلاة استشعاع للشمس، كصلاة الاستسقاء للمطر، أحاول استحضار المشهد من خلال العودة إلى الذاكرة البعيدة، فأرى أمي تجلس في مغارة البيت أمام طست الغسيل، حتى إذا أنهت عملها الشاق صعدت درج المغارة وأطلّت برأسها نحو السماء فرأتها مكفهرّة تنذر بهطول الأمطار، ثم نظرت إلى غسيلها وخافت عليه من عبث الفئران، فنادتنا وطلبت منّا أن نخرج إلى الشارع لنغني للشمس حتى تطلع، وربما كنا نفعل ذلك من غير طلب منها فقد كنا نتألم ونحن نراها تغسل منذ مطلع الفجر حتى المساء.

لكن الأطفال يحبّون الشمس أيضاً لا من أجل أن يجف الغسيل وإنما من أجل الذهاب إلى البرية واللعب، وهكذا فإنهم لم يكتفوا باللازمة وإنما انطلقوا في عبثهم التصويري واللفظي، وراحت الشديّة تطول وتطول حتى غدت بالنسبة لهم نوعاً من اللعب الغنائي واللفظي والحركي. ولكنه لعب غير بعيد عن حياة الطفل واهتماماته وذلك بما تحمل من ألفاظ لها دلالاتها وإيحاءاتها مثل: شميسة، غسيل، مغارة، فارة، خال، برية، قليّة، كفيّة، مسقّعة.

يؤكّد الرجوع إلى الذاكرة البعيدة أن هذه الكلمات رموز لصور حياة طفولية، إنها ليست مجرد عبث متقطع. اذكر كيف كنا نخرج إلى البرية ونترك في الدار أمنا وهي تغسل أو أبانا وربما خالنا أو عمّنا وهو يشرب الأركيلة قرب الشباك، وهناك في البرية نجد الناس بوطات[٣] بوطات يتبستنون، ومنهم من يقلي البزر "القليّة" أما نحن فكنا نفصفص البزر طول الطرق، وربما نشحذ شيئاً منه ممن يقلي القليّة، ونعجّزه فيرمينا بحجر، ثم نمضي في اللعب فنلعب الدوش والنصارة، أو لعبة رمي الكفيّة وهي شبيهة بلعبة رمي القرص حالياً، حتى إذا مالت الشمس للغروب وأحسسنا بالتعب والجوع أخذ شكل الكفيّة يذكرنا بشكل صحن المسقّعة، فنهرع إلى البيت عائدين، وفي المساء تحكي لنا الجدّة حكايات الجان والساحرات اللائي يحولن الرجال إلى فئران، فيتداخل في خيالنا عالم الجن والإنس، ويصبح منطقياً لدينا أن تحبل الفأرة وتلد إنساناً، ونظل نستمع إلى هذه الحكايات حتى يغمض النوم أجفاننا.

هذه محاولة لاستجلاء رموز هذه الشدية، لكننا لا نستطيع أن نصل إلى مثل هذا التفسير في كثير من أغاني الأطفال وشديّاتهم لأنها تبدو غارقة في العبث اللفظي المنغّم.

واسم محمد علي يتردد كثيراً في شديّات الأطفال مثل:

---

(1) البزور المحمّصة على النار.

(2) حَجَرة بقدر الكف.

(3) بوطات: جماعات.

يا قـــاقْ[1] يـــا حِكّـــة مِكّـــة | يـــا قـــاق يـــا دَربِ الـــسّكة
يـــا قـــاق مَرْتـــك أمينـــة | يـــا قـــاق حبلـــة وسْـــمينة
يـــا قـــاق جابتلـــك صـــبي | يا قـــاق ســـمّتوا محمـــد علـــي
يا قـــاق حطّتـــو بـــالطنجرة | يا قاق صـــار صـــحن مجـــدّرة
يا قـــاق حَطّتـــو بالـــصينية | يا قاق صـــار صـــحن ملوخيـــة
يا قـــاق حطّتـــو بالكاســـة | يا قـــاق صـــار شـــقفة ألمـــازة

وللأطفال أغنية أخرى فيها استشعاع للشمس لا من أجل الغسيل وإنما من أجل أن يعود الوالد الذي سيق إلى جبهات القتال مع العسكر إلى البيت، لاشك أن هذه الشديّة تعود إلى العهد العثماني وتتميز بما تحمل من صور رقيقة وعواطف مكنونة.

يـــــا شميـــــسة اطلاعـــــي اطلاعـــــي لا تِتْخبّـــــي

خبيتلّـــــك رمانـــــة | حامـــــضة ولفّانـــــة
حلفـــت مـــا أَدوقـــا | إلا لَيجـــي البابـــا
والبابـــا عنـــد العـــسكر | يـــا عـــسكرْ قـــومِ اسْـــكر
طبّـــق لـــو طَبَـــقْ ســـكر | روِّبـــو واســـقيني
علـــى فنجـــان الـــصيني | يـــا مـــرا تغطّـــي الحقينـــي
علـــى أَيْـــسَر وبَربْـــر | علـــى ســـقيط اليمينـــي

إذا كانت أغنية "شميسة" استشعاعاً للشمس، فإن أغنية "شوربنه" التي ينشدها الأطفال في فلسطين هي استسقاء للمطر عند انحباسه:

يـــا ربنـــا يـــا ربنـــا | واحنا زغارْ ويش ذنبنـــا
طلبنا الخبـــز مـــن أمنـــا | ضـــربتنا علـــى تِمّنـــا
شورِبْنه شوربنه
يـــا ربنـــا مـــاهي بَطَـــرْ | تْعجّـــل علينـــا بـــالمَطر
شـــو بـــدّك ع قِلّـــه | بـــده مطـــر بـــده ســـيل
شوربنه شوربنه
يا ربي بِـــلّ الـــشّرموح | واحنا تحتك وين نـــروح
شوربنه شوربنه[2]

٤ ــ شديّة يا حاج محمد مشهورة جداً في أزقة حلب، يشدها الأطفال وهم يمسكون بأكتاف بعضهم

---

(1) القاق: الغراب.

(2) الفنون الشعبية في فلسطين ص٧٢، وشوربنه أي اسقنا.

بعضاً كأنهم قطار، لا نعرف إلى أي عهد تعود، لكنها ترسم أمامنا علامات غامضة لعهد موغل في القدم.

اجتاح الإسكندر المكدوني[1] حلب بعد معركة إيسوس، وبسط سيطرته على سورية كلها عام ٣٣٣ ق.م، وتابع زحفه مكتسحاً بلاد الفرس والهند، وبعد وفاته أصبحت حلب مستعمرة مكدونية في عهد سلوقس وخلفائه، حتى إنه جاء بسكان من مدينة بيروة المكدونية مسقط رأس فيليب والد الإسكندر وأسكنهم حلب بعد أن أعاد تخطيطها وسمّاها بيرويا.

يلقي مقدّم الأطفال أبيات الشديّة، وبعد كل بيت يردد كورس الأطفال كلمة: يويو، ومع النغم وحركة القطار تتالى أبيات الشديّة:

يا حاج محمد/ يويو اعطيني حصانك/ يويو لأشدّ وأركب/ يويو

والحق اسكندر/ يويو اسكندر ما مات/ يويو خلّف بنات/ يويو

بناتو سود/ يويو شكل القرود/ يويو

فمن هو الإسكندر؟ أهو الإسكندر المكدوني، أم ذو القرنين الذي جاء ذكره في القرآن، علماً بأن مؤرخاً كالدينوري في كتابه الأخبار الطوال يوحّد بينهما، أم هو مجرّد اسم من عبث الأطفال؟ ما نرجحه هو الاحتمال الأول لما في الشديّة من جو المعركة: أفراس، مطاردة، آثار غزو، أما الحاج محمد فهو مجرّد اسم يرمز إلى الشخصية التاريخية للأمة العربية الإسلامية.

وقد اتسع انتشار هذه الشديّة في عهد الانتداب الفرنسي، ترى هل تريد أن تقول إن الغزاة الفرنسيين هم أحفاد الغزاة المكدونيين الأوائل: هم البنات السود شكل القرود، خلفاء الإسكندر؟

على أن هذه الشديّة لا تستمر في هذا الغموض الرامز وإنما تقع في الاستجرار اللفظي العبثي، وتتحول إلى لعب بالصور لا ينتهي، وتصبح كشريط سينمائي تتابع فيه اللقطات السريعة في حركة بانورامية أفقية، وأغلبها لقطات من عالَم الحيوان، ذلك العالَم المدهش بالنسبة للطفل:

عنـــــدي وزّة/ يويــــــو تِنْقُـــــــر رزّة/ يويـــــــو

عنـــــدي ديــــك/ يويــــو بِطِفّ وبْـــ.../ يويــــو...الــــخ

وفي مصر شديّة شبيهة بهذه، يردد فيها الأطفال كلمة (يومه) بدلاً من (يويو) ومن المعروف أن الإسكندر اجتاح مصر أيضاً.

اللعب بالكلمة والحركة والنغم (أغنيات مصاحبة للألعاب)

أغلب أغاني الأطفال وشديّاتهم تؤدى مع ألعاب خاصة بها تشبع حاجة الطفل إلى اللعب الشامل، إنها تدريبات للمخيلة: حركية ولفظية ونغمية. كانت أزقة الحي القديم وساحاته تشهد باستمرار مجموعات الأطفال وهم يعبرون في تشكيلات جميلة يطلقون أصواتهم الصغيرة الحادة بإيقاعات الأغاني والشديّات المحببة.

من هذه الألعاب يشكل الأطفال دائرة ويجلسون القرفصاء، ثم يقوم أحدهم بالدوران وراء ظهورهم وهو يشد:

---

(1) مات الإسكندر ببابل، ويروي ابن الشحنة والهروي أن جثمانه حنّط ونُقل إلى حلب، قرية شحشبو من أعمـــال كفرطـــاب، حيث كانت أمه، ودفن فيها، ومن المعروف أن قسماً من حاشية الإسكندر تخلف عنه في حلب ومنهم معلمه أرسطو.

فـــات التعلـــب	**فـــــات فــــــات**
فـــــي ديلـــو	**ســـــبع لفّـــــات**
والدبّــــــــــة	**وقعت فــي البيــر**
يـــــا عينـــــي	**عَــلْ مـــا بِلِــــفّ**

ويكون خلال ذلك قد وضع المنديل خلف أحدهم، ويظل يدور ويشد حتى يحس الطفل المعني فيأخذ المنديل وينطلق به من جديد معيداً اللعبة، ويأخذ الأول مكانه.

ومنها لعبة مسرحية يصطف فيها البنات بشكل رتل، وتقف أمامهن واحدة تمثل الأم التي تحافظ عليهن. البنات يمسكن بصدور بعضهن ويدرن وراء أم البنات، وتتقدّم من بعيد بنت خطّافة تحاول اختاطفهن، وتجري حوارية طريفة بين الأم والخطافة، وتفلح الخطافة باختطاف الأطفال، وهذه اللعبة تمثل زواج الأولاد والصراع بين الحماة والكنة، فالكنّة تحاول اختطاف الولد والأم تحاول التمسّك به، وهذا تفسير بعض النساء الشعبيات المسنّات، والحوار التمثيلي في هذه اللعبة طويل، وتفلح الأم في النهاية باستعادة الأبناء، وتهرب بهم بعيداً.

الخطافة: أنا جيجة خطّافة

الأم: أنا أمو بلمّو

الخطافة: باكلو وبشرب دمّو

الأم: خلّي الوحيد لأمو

الخطافة: ضايع لي خرزة زرقا

الأم: إن شاالله ما تلاقيّا

وقد أورد د. أحمد مرسي في كتابه الأغنية الشعبية لعبة مماثلة في مصر اسمها "الغراب النوحي" حيث يقوم الغراب فيها بخطف الأولاد.

ومنها لعبة "كرس كراسي" حيث يشابك طفلان أيديهما بشكل كرسي، ويحملان أحد الأطفال مسافة ثم يضعانه وكورس الأطفال يشدون قائلين:

كرســــــي كراســــــي	**عمّـــــــي جراســـــــي**
رحْنْــــا عـــــا ســـــوقو	**كَـــــسَرْنا صـــــــندوقو**
عبــد العَبْــد الجوجـــاني	**هون هون جـــابْتو أمّـــو**

ومنها لعبة طيمشة ميمشة حيث يجلس الأطفال ويمدون أرجلهم، وتختلط الأقدام، ويقوم طفل أو فتاة بغناء هذه الأغنية، ومع كل كلمة من كلماتها يضع الطفل إصبعه على قدم من الأقدام، ومع آخر كلمات الأغنية يقوم بضرب القدم الأخيرة ويهرب، ولهذه الأغنية نصوص مختلفة:

طيمــــــشة ميمــــشة	**كلـــــي واشـــــربي**
حمّلـــــي حمْــــالي	**غــــــدى بْتوصـــــلي**

وصـــــلنا وصـــــلنا	**مطـــــرح مـــا كنّـــا**
عـــــدّت وحــــــدة	**فلاحــــــــــــــة**
ضـــــــــــربتني	**بالتفاحــــــــــــة**
صــــــاح الــــــديك	**يــــــا ســــــلام**
الله ينـــــــــــصر	**الإســـــــــــلام**

وفي نَص آخر:

حْدَيْ مدَيْ/ رحت وجيت على اجرَيْ/ لقيت صبي/ عابعبي مي/ قلتلو اسقيني/ قال لي شوي/ عالزعرورة/ عالبعرورة/ قيمي اجرك/ يـــا مليحة/ يا مكسورة.

وفي نَص آخر:

طيمشة ميمشة/ بعتتني معلّمتي/ لأجيب حطب وصابون...الخ.

وفي نص آخر: مطيمشة منيمشة / بعتتني ستي عيشة / لأشتري بصل / وقع الكوز انكسر / حلفت معلمتي / لتعلقني بالشجر / والشجر نقوط نقوط / خبي إيدك يا مليحة وياعروس / يم الحلق والدبوس.

ومن الألعاب والأغاني المؤثّرة تضرّع الطفل إلى القمر كي يحمل سلامه إلى أبيه الغائب:

يـــا قمـــر يـــا دَحْرَجـــي	**ســـلّم عالبابـــا يجـــي**
خاتمـــــه بخنـــــصره	**رب الــــسما ينـــصره**

ومن المشاهد الجميلة التي كانت تسحر ألباب الأطفال دخول قوافل الجِمال القادمة من البادية إلى ضواحي حلب كحي باب الحديد وباب المقام، والأطفال على جانبي الشارع يتفرجون عليها، وآخرون يجرون وراءها مقلّدين أرتالها وهم يهزون أجسادهم ورؤوسهم الصغيرة مثلها ويشدّون:

يـــا جْميـــل البوبعـــة ايش تعشيتو امبارحـــة

خبزة وجبنة ميلحة

ومن المشاهد الجميلة خروج الأطفال إلى الشوارع أيام استقبال الحجاج وهم يسيرون في مجموعات ويشدون قائلين:

يا نصارى ويـــا إســـلام	**ليش ما تْصلون عليـــه**
ألـــف صـــلى الله عليـــه	**والحمامـــــة زارتـــــو**
والجبـــل قَبَّـــل إيديـــه	**يـــا لَـــدينا ويَالِديـــه**
روّحونـــــا بَلَدِيـــــه	**بَلَديـــه مكّـــة ســـعيدة**

هـــون مكـــة وســـعيدة

ثم يدخلون بيت الحاج فيوزّع عليهم صاحب البيت الراحة بالفستق الحلبي.

وفي الأعياد تنصب المراجيح وتسمى "الجوجحانة" يعتليها الأطفال ويهزّها صاحبها وهم يغنوّن الأغاني والشديّات، وعندما يقترب موعد انتهاء الدور يعلو صوت الجوجحانجي بهذه الأبيات ويردد وراءه كورس الركبان:

وهـــايْ دورِ الـــشَّحمة وهـــاي دور اللحمـــة
واللـــــي مـــــا بِنْــــزِل بيغطس فـــي التَّـــشْمة

ومن أمتع المشاهد اندفاع الأطفال من الكتاتيب والمدارس في المساء عند الانصراف وهم يغنون شادّين:

حَلَـــقْ لاقـــى زيتونـــة بابا جابْ لـــي ليمونـــة
حطّيتـــــا بالطاقـــــة إِجت عَمْتــي الـسّراقة
قـــــــشّرتا وأكلتـــــا ما طَعمِــت حــدا منّــا

أما البنات فسرعان ما يشكلن دوائر متماسكات بالأيدي، ويدرن حول طفلة تمسك بمحفظتها ويغنين:

دور دور يـــا عـــصفور فاطمـــة بنـــت الرســـول
شـــايلة تمـــــر حنـــــة مكتوب على باب الجنــة
الجنـــــة مــــا أحلاهـــا الله يطعَمْنـــــي ياهـــــا
بـــاب النـــار لليهـــود وبـــاب الجنـــة للإســـلام

ثم تدفع كل بنت صاحبتها خارج الدائرة مفلتتة يدها وتقول الواحدة للأخرى: انت للنار أو الجنة، ممثلات يوم الحساب، ثم تنطلق كل طفلة إلى بيتها.

شديّات الأطفال وأغانيهم وما يرافقها من ألعاب صورة للمرح الأخضر الدائم، إنها نماذج بدائية من أدب اللامعقول، لا ينظمها منطق واع، فيها تتقافز الصور ملوّنة غريبة نابضة بالحياة والدهشة، ويتحدّر الكلم والنغم كجدول صغير تتلامح فيه صور الطفولة الخصبة.

ورغم أن الكبار اليوم ينظمون للصغار أغاني كثيرة إلا أن واحدة منها لم تستطع أن تؤكد جدارتها بالخلود على ألسنة الأطفال في ألعابهم الفردية أو الجماعية، وبقيت تلك الأغاني والشديّات التي نظمها الأطفال بأنفسهم أو ورثوها عن أطفال سبقوهم هي الخالدة لما تحمله في كلماتها، وصورها، وألحانها، وعبثها، ورموزها، وألعابها من بنية طفولية مدهشة.

شعر الهدّو والمناغاة والملاعبة

تميمة غنـائية للطفل

بين الأمس واليوم

كان الطفل يحظى باهتمام كبير من أمّه يمنحه التواصل الروحي والفيض العاطفي، وبالرغم من أن الأم كانت محرومة من وسائل تقنية توفر لها الراحة في البيت، فهي تغسل الثياب بيديها، وتقوم بأعمال التنظيف والطبخ بوسائل بدائية تستهلك الجهد والوقت، فإنها كانت تجد الوقت الكافي تمنحه للطفل لترضعه من ثديها محتضنة إياه بحب وحنان، وتغني له أغاني الهدو قبل النوم حتى تهدأ أعصابه وتسترخي أعضاؤه ويغرق في سبات مريح لذيذ، وعندما يستيقظ كانت لا تضنّ عليه بالمناغيات والملاعبة المصحوبة بأغان مفرحة مرقصة ذات طابع حركي سريع.

واليوم إذ نجد أغلب الأمهات يشغلن عن ملاعبة أطفالهن، ويدفعن بهم إلى النوم من غير ضمّة إلى الصدر تسيل الحنان إلى القلب الصغير، أو مناغاة تهدئ من نفسه الثائرة، وذلك لئلا يفوتن على أنفسهن مقعداً أمام الشاشة الصغيرة، ندرك كم كانت تلك التربية الفطرية الأولى أكثر انسجاماً مع قواعد التربية الحديثة.

أغاني الهدوّ والمناغاة

عندما يحين موعد نوم الطفل تحمله أمّه وتضعه في السرير الخشبي أو الحديدي ذي القائمتين المحنيتين، وتهزّه برفق، أو تضعه في الأرجوحة، ويسميها الحلبيون "الجوجحانة" وهي مؤلفة من حبلين ربطت نهايتاهما في جدارين، يباعد بينهما عصوين، ويلف على منتصفهما شرشف يفرش بفراش ينام عليه الطفل، وتهز الأم الأرجوحة برفق. أو تمد الأم ساقيها وتمدد طفلها عليهما وتضع تحت رأسه وسادة، ثم تهزهما يمنة ويسرة وهي جالسة ترقب إغماضة عينيه.

وتبدأ الأم بترديد كلمة "آؤو آؤو" حتى يهدأ قليلاً فتغني له أغاني النوم من نوع الهدوّ والمناغاة، فيستجيب الطفل للصوت الحنون الدافئ، ويشعر بالخدر اللذيذ، ويردد مع أمه بعض الأصوات في انسجام تام، فتعرف أن النعاس قد بدأ يدبّ في أجفانه، فتخفض صوتها شيئاً فشيئاً وهي تَهدى له وتناغيه بالأغاني السحرية الجميلة حتى يتلاشى صوتها مع إغماضة عينيه.

و"آؤو..." التي ترددها الأم إما مجرد صوت أو أنها مؤلفة من مقطعين "آ-ؤو" و"آ" أداة لنداء البعيد أو ما هو نظيره كالنائم والغافل و"ؤو" هي الواو المفخّمة التي تمتد وتمتد أثناء الهدوّ فتكون كالموسيقى الهادئة التي تساعد الطفل على النوم، ولعلها الواو المتبقية من كلمة "الهوم" ومعناها النوم الخفيف، كأن الأم تنادي النوم البعيد ليجيء إلى طفلها، فأصل النداء: "آهوم" ثم انتهى إلى "آؤو" وكثيراً ما تعود الهاء في ترديد الإمهات فيلفظن العبارة

بهذا الشكل: "آهوو" أما الميم فلا تكاد تبيّن في اللفظ بعد مدّ الواو.

كانت الأم الشابة إذا اشتكت إلى جارتها الأم الخبيرة ما تعانيه من طفلها حتى ينام تنصحها قائلة: "اهدي لو" أي اهدي له، تقصد ردّدي له "آؤو" وغني له أغاني الهدوّ، والكلمة من الفصحى، فالهُدوّ ضرب من الغناء يتميّز بالصوت الناعم الهادئ الذي ليس فيه انقطاع.

يقول ابن الرومي في وصف صوت وحيد المغنية:

من هُدُوٍّ وليس فيه وسُجوٍّ وما به تبليد

وأغاني الهدوّ تعتمد على ترديد كلمة نام أو نامي مع استعمال الكلمات التي فيها أحرف المد، أو مدّ الأحرف أثناء التنغيم في الكلمات التي تخلو من أحرف المد، لأنها تعطي أصواتاً ليس فيها انقطاع يكون لها مع النغم الرتيب تأثير سحري على الطفل من الناحيتين النفسية والفيزيولوجية بدفعه إلى النوم الهادئ المريح والعميق، ومن أكثر هذه الأغاني شيوعاً:

نام يا ابني نام لادبَحْ لك طير الحمام

ويا حمامات لا تخافو عمْ بَهْدي لابني حتى ينام

ومنها أيضاً هذه الأغنية التي ترسم صورة فولكلورية لواحدة من العادات الشعبية النسائية حيث تأخذ الأم طفلها إلى الجامع الكبير في حلب وتقف أمام ضريح النبي زكريا وتشعل له شمعة ليبارك طفلها:

نامي يا بنتي نامي ولا تنزل من عينيك دمعه

آخدك لعند سيدنا زكريا واشعل لك عنده شمعه

ومنها هذه الأغنية التي تعرب عن تمنيات الأم بأن ينشأ ابنها نشأة دينية وأن يحفظه الله ويبعد عنه الهموم ويرفع من شأنه:

يا الله ينام ابني يا الله يجيه النوم

يا الله يحب الصلاة يا الله يحب الصوم

يا الله يجيه النوم عوافي كل يوم بيوم

يا الله يا دايم تحفظ عبدك النايم

تحفظ عبدك وتْجيرُه وتخلّي النايمِ بسريره

يا الله يا عيني للنوم بْعمرَك ما تْشوف هْموم

ربي يجعلَك زينه وفايق عالبشر عموم

بعض أغاني المناغاة تحمل الفائدة إلى الأم أيضاً فهي تقدّم لها نصائح تربوية وصحية في رعاية الطفل والعناية به وحفظه من البرد والأذى خلال النوم، والاهتمام بنظافته قبل النوم.

نَيَّمتـو نومـه نـضيفه — وليّفتـو بهـا اللِّيفـة
اهـدي لـه يـا لطيفـة — بلكي[1] على صـوتك بنـام
نيمتـو بالعلِّيّـة — وخفـت عليـه مـن الحيّـة
اهـدي لـو يـا عَلِيّـه — بلكـي علـى صـوتك بنـام
نيمتـو بالمرجوحـة — وخفت عليه مـن الـشوحة
اهـدي لـو يـا صـبّوحة — بلكـي علـى صـوتك بنـام
نيمتـو بـسرير حديـد — وخفت عليه من البرد يزيـد
اهـدي لـو يـا أم حميـد — بلكـي علـى صـوتك بنـام

الاحتفالات الخاصة بالطفل وأغاني الملاعبة

يقيم الأهل للطفل أربعة احتفالات رئيسية: الأول حين الولادة، حيث تعقد الزيارات في بيت الوالد، ويتناوب الزائرون المقيمون الطبخ يومياً، وتستمر الاحتفالات من ٧-١٥ يوماً.

والثاني عند الطهور أو الختان، حيث يقام احتفال كبير تحضره الفرقة الموسيقية، وتقدم ألواناً من الطرب العربي الأصيل، ويقرأ المولد النبوي.

والثالث عند بزوغ الأسنان حيث يقوم أهل الطفل بصنع السليقة[2]، وتدعو أم الطفل جاراتها ليأكلن معها، وتوزع منها سكباً بين الأهل والجيران.

ومن الأغاني التي تلاعب بها الأم طفلها في هذه المناسبة:

طِلِـعْ سـنّو طلـع سـنّو — بالله خَبّو الكعكـة منّـو
وان طلـع سـنّو التّـاني — أبـوه بِطَلّـق أمّـو

والرابع عندما يبدأ الطفل المشي فيخطو الخطوة الأولى، فيصبح لزاماً على الأهل أن يقيموا له حفلة شواء، وغالباً ما يكون الشواء معاليق، ويدعى الأقارب فيأكلون ويباركون مشي الطفل، وتدأب الأم على تعليمه الخطو برفق وهي تغني له:

دادِهْ يـا الله ويـا الله — دادِهْ يامـا شـاالله
خطـوة خطـوة — نَقْلـة نقلـه
وميـة اسـم الله — ومـا شـاالله
يالله ويالله

مع تبدل الأنماط الحياتية الأولى وغزو العادات الغربية انقرضت هذه الاحتفالات لدى بعض الطبقات،

---

(1) بلكي: لعلَّ، ربّما.
(2) السليقة: طعام يحضّر من الحنطة، تسلق وتسكب في صحون ويرش عليها السكر والمدردر والدروبس.

أو تكاد، وحلّ محلها الاحتفال بعيد ميلاد الطفل بطابعه الغربي، لكن هذا بقي مخصوصاً بالعائلات البورجوازية أو المثقفة، أما الطبقات الشعبية فما زالت تحيي تلك الاحتفالات التراثية.

وكانت الأم تحرص على ملاعبة طفلها خلال النهار، تمسكه بكفيها من إبطيه وتنططه في حضنها وهي تغني له الأغنيات المفرحة المرقصة، مشبعة حاجته إلى المرح والصوت المنغم والحركة، منها هذه الأغنية التي تردد فيها الأم بعض الأصوات التي تخلو من المعنى ولكنها تخلق لدى الطفل بموسيقا حروفها إيحاءات طفولية وجواً بهيجاً مرحاً.

تِسْ تِـكْ تـس تـك تِـسْتاية　　بعرسـك لا طـبخ رشـتاية(١)
وان عيَّرونـي الجيـران　　لاضـربهن بالجمجايـة(٢)
تس تك تس تـك يـا جـارة　　وجّـك وجّ(٣) **الإمـارة**
وان خطبـك شـيخ الحـارة　　بقـول لـو شـفلك مْرايـة

فإذا كبر الطفل وراح يعامل أمه بجفاء فإنها تعرض به بأن تغني لأخيه الصغير الأغنية التالية، وقد تتصور الأم بعد أن يرهقها طفلها تعباً أن ابنها ستأخذه منها بنت الحلال فينساها، فتغني له:

نسيت تعبي يـا زغيّـر　　طعميتك لـوز وسـكر
لكـن حظـي المعتّـر　　خـلاك تقـسى عليّـه

ومن أغنيات الملاعبة المعبرات، والتي ترسم لوحة اجتماعية للفقر والغنى في عهد الإقطاع والباشوات، هذه الأغنية التي تصور أماً فقيرة تعاني مع طفلتها من البرد، وهي تأمل أن تتغير الأوضاع فيصبح الباشا نفسه في خدمة ابنتها:

حوحو حوحو يـا بَـرْدي　　قشّة حطب مـا عنـدي
عنـدي بنيّـة غنـدورة　　تضرب لـي بـالطنبورة
طنبـر طنبـر طنبركـي　　أحمـد باشـا نـاطِرْكي
شـايل بُقجـةْ حمّامـك　　عمّـال يمـشي قـدّامك
حمّامـك تحـت القلعـة　　وأولادك سـتّةْ سـبعة

وقد يعود الطفل إلى أمه وهو يبكي فقد نكشه أو ضربه أخوه أو رفيقه، أو أنه يبكي لحاجة ما، فتتلقاه أمه باسمة محتضنة إياه، وتخفف عليه ما أصابه فتغنّي له بصوتها الحنون:

قتلـوكي عيـوني قتلـوكي　　وما عرفوا مـين أبـوكي
ولو عرفـوا مقامـك عنـدو　　عالمراتـب صَـمَدوكي

---

(1) رشتاية: المعكرونة تطبخ مع العدس وتسمى رشتاية بعدس ومع الحليب وتسمى رشتاية بحليب.
(2) الجمجاية: (بالجيم الفارسية) المغرفة الكبيرة.
(3) وج: وجه.

ويحلو للأم وهي تغسل لطفلها ثيابه وتنشر غسيلها أن تغني له وهو يلحق بها متعلقاً بثوبها:

نينـــه نينــــه يـــا نينـــــي   طَــشْتك لَقْنَـــك عيرينـــــي

لاغـــــسل تيـــاب ابنــــــي   وانـــــشرهن عالنــــسريني

وتقسم الأم علاقتها مع ابنها في المأثور الشعبي التالي إلى أربع مراحل حسب نموّه وكبره:

"ابني أول خمس سنين لعبتي

وتاني خمس سنين قَضا حاجتي

وتالت خمس سنين بِفَقّع مرارتي

ورابع خمس سنين ابن جارتي".

تواصل روحي بين الأم وطفلها بالكلمة والنغم

أغاني الهدوّ والمناغاة والملاعبة شِعر نسائي قديم قِدَم العلاقة ما بين الأم وطفلها، وما وصلنا من أغان شعبية لا نعرف له قائلاً، وإنما توارثناه عن الآباء كلمات ونغماً، وليس من آلة موسيقية ترافق أداء الأم لهذه الأغاني غير تلاوين صوتها الدافئ الحنون.

نميل إلى الاعتقاد أن هذه الأغاني نشأت من حاجتين: حاجة الطفل إلى أمه والرغبة في امتلاكها واستبقائها قريبة منه مستهدياً بصوتها وإن أغمض عينيه، وحاجة الأم إلى ابتداع لغة للتواصل الروحي واللغوي مع طفلها، وعلى أية حال فإن هذه الأغاني بأصواتها وكلماتها وألحانها هي اللغة المشتركة بين الأم والطفل، ألست ترى أن الطفل بعد أن تهدأ ثائرته يردد بعض الأصوات مع أمّه في تجاوب وتناغم رائعين؟ إنها الخط الساخن الذي تتهاتف عَبرَه روحان.

لاشك أن أغلب هذه الأغاني بدأت ببيت بسيط اخترعته أم، ثم تناقلته الأمهات فزادت إليه مقاطع أخرى.

وكأغلب الشِعر النسائي الشعبي فإنه لا وزن لهذه الأشعار إلا النغم، ويغلب على بعضها استخدام "فعلن" فهذه التفعيلة أكثر ملاءمة لتلوين النغم، وتختلف إيقاعات هذه الأشعار المغناة، وطول أبياتها، بحسب الحالة التي يكون فيها الطفل مع أمه من استعداد للنوم، أو ملاعبة، أو تعليم للنطق أو السير، فهي تمتد بين الهدو والحركة السريعة الراقصة، وهي في جميع الأحوال تحقق أعلى درجات التواصل الروحي بين الأم وطفلها، وتمنح الصغير أهم ما يحتاجه وهو الشعور بالأمان. إن الجائع والخائف لا يستطيعان النوم، وكثير من حالات الانحراف تظهر لدى الأطفال الذين يحرمون من هذا التواصل الروحي، فتدعهم أمهاتهم أو مربياتهم للرضاعة الاصطناعية تسندها الأم إلى اللحاف وتمضي، ولا تخصص لطفلها جزءاً من وقتها لتهدى له قبل النوم، أو تلاعبه بالغنائيات التي تبعث الأمن والفرحة في قلبه، في حين أن نسبة الانحراف تكون ضئيلة أو معدومة لدى الأطفال الذين يطمئنون إلى صدور أمهاتهم ويحظون بهذا التناغم الدافئ وهم يشعرون بشكل غامض بصوتها الحنون يسري في أوصالهم ونفوسهم فيمنحهم الراحة والاطمئنان. وإن أغلب الأمم المتقدمة لديها مسجَلات من هذه الأغاني يسمعها الطفل عند النوم أو في أوقات الملاعبة، وبالرغم من أنها تعتبر أقل فائدة من صوت الأم الحي إلا أن وجودها يعتبر هاماً في البيت.

أغاني الهدو والمناغاة والملاعبة كانت شائعة في تراثنا من الشعر الشعبي الغنائي، تحفظها الأمهات وتعلمنها لبناتهن، ولكنها الآن تميل إلى الانقراض في عصر اقتحم فيه الصخب وطقوس الفرجة الحديثة البيوت، ومن النادر أن تجد اليوم أماً تحفظ مثل هذه المقطوعات الشعرية الغنائية الدافئة وتغنيها لطفلها، وقد توقف تماماً توليد مثل هذه الأغاني، وإن العودة إلى هذه الأغاني، وكتابة أغان جديدة للأم والطفل معاً ضرورتان تفرضهما قواعد علم النفس التربوي الحديث.

* * *

الهنـاهيــن
صوت الفرح الأخضر

في المناسبات السعيدة تقام الأفراح وتجتمع النسوة لتقديم التهاني، وإلى جانب ألوان الفرح الجماعي النسائي من غناء ورقص وقراءة المولد يقوم أهل الفرح والزائرات من الحضور بالتعبير عن سعادتهن بالمناسبة ومشاركتهن في الفرحة بإطلاق الهناهين التي تكون بمثابة هدية تقدم لصاحب الفرح، وهنّ يعتمدن على ذاكرتهن مما يحفظن من الهناهين المتوارثة عن الأمهات، أو على إبداعهن بنظم بعض الهناهين في البيت قبل أن يذهبن إلى دار الفرح، أو ارتجالها أثناءه.

فالهنهونة لدى النساء بمثابة القصيدة التي تنشد أمام الممدوح، إنها مدحة صغيرة خفيفة، نرجح أنها من اقدم ألوان التعبير الشعري الشعبي عن الفرح لدى النساء.

ومن المتعارف عليه في حلب، وكمصطلح، فإن الهنهونة هي النص اللغوي المنظوم وتلقيه امرأة منفردة ، وأن الزلغوطة هي إطلاق الصوت ب "لي لي ليش" وتأتي جماعية من النساء بعد الهنهونة مباشرة، وقد تزلغط النساء بدون هنهونة، أو تزلغط بعد هتاف العرس الحلبي "الله يساوي..دوز دوز.."

أصل الهنهونة

يرى بعضهم أن أصل لفظة الهنهونة سرياني من "هونايا" بمعنى تهنئة، صغرت فصارت "هونايونا"، وبها كانت تنظم، ومع سيادة اللغة العربية وتفشي لهجاتها العامية أصبحت الهنهونات تنظم بها، ولم يبق من آثارها السريانية غير مطالع أبياتها "ايها" واللفظة سريانية ومعناها نِعمّ، وفي دمشق يلفظونها، "أَوْها" وفي لبنان "ايواها" وهي مؤلفة من لفظتين سريانيتين: "ايو" بمعنى حبذا، و"اها" بمعنى نعمّ، وأما في حلب فإنهم يلفظونها: "ها ها" أو "آها".

على أننا نميل إلى أن نعيد لفظة هنهونة إلى العربية من "هَنّأ هَنْأً" وهنأه بالأمر: قال له: ليهنئك، ثم أصاب فصيحها حين نقلت إلى العامية ما أصاب غيرها، وجرى عليها التصغير على طريقة الحلبيين حين يقولون في: زغيرة وأميرة وحبيبة وست، زغيّورة وأمّورة وحبّوبة وستّوتة. والأقرب إلى صياغتها ما يقولون في الفتاة الغضة المليئة حيوية ونشاطاً وابتساماً: بنت فرفورة، فقد كرروا الفاء حين لجؤوا إلى التصغير، وفي الفصحى، الأفرّ: الحسن الثغر والابتسام.

ومن المعروف أن شعراء العامية يقدمون على تجاوزات ومغامرات صرفية لا يبيحها لأنفسهم شعراء الفصحى، فهم يعركون اللفظة ويعيدون تشكيلها من جديد فيخرجونها عن جمودها ومواتها. واستهلاكيتها لتكتسب حياة جديدة وإيحاءات ودلالات لم تكن فيها من قبل، بالإضافة إلى جمالية جديدة يخلقونها بوساطة تفجير الكلمة والعلاقات الجديدة الداخلية بين أحرفها.

أما "هاها" التي تتكرر في مطالع أبيات الهنهونة عدا البيت الأخير فهي إما أنها من "آها" السريانية الأصل بمعنى "نِعِمَّ" أو أنها عربية الأصل وهذا ما نميل إليه:

أ ــ "ها" اسم فعل بمعنى خذ نحو "ها الكتاب"، وقد كررت في الهنهونة مرتين للتوكيد، فكان المرأة التي تريد أن تهدي مدحتها تقول لصاحبة البيت: خذي هذه الهنهونة مني هدية في يوم فرحك.

ب ــ "ها" للتنبيه وكررت مرتين للتوكيد، كأن المهنهنة في وسط الجو الصاخب بالحركة وأصوات الفرح تريد أن ترد الحاضرات إلى الانتباه وتجتذب أسماعهن وتجبرهن على الصمت ليسمعن مدحتها.

ومسيحيات حلب يلفظنها "هيها"، ومن أمتع الهنهونات التي سمعتها منهن:

هيها عصفور عالدِّيلية وبلبل بِتَرْغلّو [1]

هيها واللي بياخُدْ بنت الأصايل الله بِيسِّرلو

هيها ومنروح لباشا حلب ونقول لو

كل شعرة من عريسنا وعروستنا بتسوا عسكروا كلّو

وبعد أن تنهي المهنهنة أداءها للهنهونة ترتفع أصوات النسوة بالزلاغيط هاتفات في أداء جماعي موحد: "**لي لي ليش**" والفعل منها زلغط، وهو كما نرى نحت من كلمتين: زلغ ولغط وزلغ النجم: طلع، والنار: ارتفعت، ولغط: صوَّت، فالزلاغيط ومفردها زلغوطة هي الأصوات المرتفعة.

أو أنها من زغرد[2]، والراء أصلها لام، ثم حدث القلب فصارت زلغد، وبما أن الدال والطاء من مخرج واحد، والطاء أكثر ملاءمة في اللفظ فصارت زلغط.

والزلغوطة "**لي لي ليش**" ؟ تعقب الهنهونة وتعقب هتاف العرس، أو تطلق بشكل مباغت بعد حدث مفرح هام كالولادة وعودة الغائب فجأة.

وهي:

---

(1) الديلية : دالية العنب. بترغلو: يغني له، والتِّرغِلَّة: الحمامة البيضاء.

(2) زغرد البعير: هدر مردداً هديره من حلقه ومنه زغردة النساء من الفرح.

١ ــ إما اسم صوت للزغردة.

٢ ــ وإما أنها تؤول بما يلي: "لي" مؤلفة من حرف جر وضمير الملك للمتكلم، ثم تكرر للتوكيد، وفي الأخير تذيل بإضافة الشين "ليش" وهي اختصار لكلمة "شيء" كما تقول: ليش رحت؟ وايش هذا؟ في: لأي شيء رحت؟ وأي شيء هذا؟

فكأن النسوة يعبرن بالزلغوطة "لي لي ليش" عن أمنيتهن بأن يكون لهن فرح كهذا الشيء، وبمعنى أشمل: فلتعم الأفراح بيوتنا جميعاً.

وثمة تفسير آخر أسطوري قد يبدو غريباً ولكن لا بأس من إيراده، وهو أن الزلغوطة هي هتاف باسم حواء الأولى "ليليث" العفريتة التي تمردَّت على آدم ونشزت منه والموكَّلة باختطاف الأولاد وهلاكهم، فهن يهتفن باسمها لإبعاد شرها ولئلا تحول الفرح إلى مأتم، وحرف الثاء ومثله السين يلفظ شيناً أيضاً في اللفظة الواحدة المشتركة بين اللغات السامية ذات الأرومة الواحدة.

والمزلغطة تدعم فمها بيدها اليمنى فتنتصب إبهامها وتحيط فمها بسائر الأصابع بشكل بوق ثم تطلق الزلغوطة.

الهناهين ومناسبات الفرح

تلقى الهناهين في جميع مناسبات الفرح كالأعراس والولادة والطهور والإبلال من المرض وعودة الغائب من سفر أو حج وفي حفلة ختم القرآن والنجاح والموالد وإنهاء الخدمة العسكرية والخروج من السجن ونجاح المسعى في الصلح والولائم الكبيرة والشفاء... وغيرها.

وموضوعاتها تتبع المشهد في إطار المناسبة الاحتفالية، وأكثر تنويعاتٍ لها تكون في أيام العرس بدءاً من مشاهد الخطبة وحتى وليمة اليوم الخامس عشر.

تنطلق أول الهناهين حين تتم الخطبة وتقرأ الفاتحة، ثم عند دفع المهر، ومما يقال في هذه المناسبة:

هاها عريسنا لا تِندمْ على مالك

هاها بِروح المال وست الحسن تبقى لك

هاها بِطلب من رب السماء يجيبها لدارك

ومتل الغزالة تِتْنَقَّل دوارك

وتستمر الهناهين في حفلة عقد القران، ثم عند وصول موكب الجهاز إلى بيت العريس، وهنا تتبارى النسوة في وصف بيت العريس واتساعه وما فيه من زخارف وأثاث، وفي وصف سيده المخدوم.

هاها قاعة عريسنا على بَحْرَتَيْن مرميّه

هاها عمود فضّة، وعمودين رخاميّه

هاها وبيركب عريسنا، وبيركب معو مِيّه

وإن عِطْشت الدواب بتسقيها الطواشيّه

وتزخر أيام العرس الأربعة: التعليلة، الحنة، التلبيسة، الصباحية، بالهناهين المنوعة وتبلغ أوجها في مشاهد الدخلة، حيث ما تكاد الخوجة تنتهي من إحدى أغانيها حتى تنطلق الهناهين في مدح العريس

والعروس، مع هتاف العرس: الله يساوي دوز وز جي... وفي كل مشهد هنهونة خاصة: عند وصول العروس، وعند جلوسها على التخت، وعندما تلبس قبقابها، وعندما يحضر العريس، وعندما يدخل والد العريس وأخوته ويمسك يد العريس بيد العروس، وعندما يرفع العريس اليمشق عن وجهها ويراها لأول مرّة:

هاها فتّح عينَكْ وانظرا

هاها وشوف أحمرا من أصفرا

هاها وإن كان لك صاحب عدّى عنّو

وإن كان لك صاحبه اهجرا

وتلح النسوة في وصف ملاحة العروس أمام العريس ليملأن قلبه بعشقها:

هاها يا رايح قل لو

هاها ويا جاية دلّو

هاها وعروستك طبق الورد

واليوم فَتَّح كلو

وعندما يأخذ العريس بيد عروسته ويتجه إلى بيت الخلوة تودعهما النساء بالهناهين.

وفي هذه المناسبة لا تنسى أخت العريس أن تذكر أخاها بأن لا تشغله عروسه عن استمرار العطف عليها وقد لا تتورع أن تلقي هذه الهنهونة ذات الصورة الساخرة، ويشفع لها أنها تقال بشكل حبّي:

هاها يا خيّ يا خيّ

هاها يا ابن ميمتي وبيّ

هاها إِجتك فسفسة المخدّة: أو يقال: جبتلّك عروس(١)

بالله لا تقسّيك عليّ

وكثير من الهنهونات تقدم لوحات وثائقية للحياة الاجتماعية وما فيها من عادات وتقاليد وأكلات شعبية كالتي تقال في المحشي والرز الأصفر والرز بحليب، وحين يحضر الحلاق ليزين العريس ليلة العرس، وحين يحضر المُفَلِّك ليفتح الفال ويقرأ سعد العروسين:

هاها اجا المفلّك وفتح الفال

هاها عروستنا كْوَيسة وبنت حلال

هاها يا سَعْدا مع اللي أخدا

بدّا تقضي العمر بالعز والدلال

ومن التقاليد الجميلة أن يستقبل أهل العريس كنتهم بالهناهين والزغاريد أول ما تخرج من غرفتها صباح العرس هاتفين:

---

(1) الفسفسة: الغيبة. أي لا تسمح لزوجتك أن تغتاب أختك فتقسو عليها.

هاها صباحك خير يا عود الكَنَّة دَبْلان

هاها بتفيقي من النوم تشابهي الغزلان

هاها شَبَّهتْ ورد خدك لورد البستان

اسقي العطاش، أنا بحبك عطشان

من الضروري أن نذكر هتاف العرس الحلبي وإن لم يكن هنهونة، إذ أنه يعقب أيضاً بالزلاغيط مثل الهنهونة، ونصه: ولك الله يساوي (أو يساور) دوز دوز جي، صلوا على محمد الزين زين واللي يعادينا الله عليه.

والقسم الأول منه منقول عن السريانية، ونصه الكامل في السريانية: ولخ الله يشاوي دوص دوص جعي بعوشنا بورح منيح حبيبا ها "مختصرة عن هللولية"

وترجمته: فليوفقك إلهي افرح وابتهج فإنه زواج مبارك مليح يا أحباء هللوا "أي سبحوا الله ورتّلوا".

ولا نزال نجد في بعض كلمات أغانينا، وألحانها آثاراً سريانية.

وفي أفراح الولادة تراعي المهنهنات الظروف الخاصة، فإن كان المولود صبياً فهو يربّى بدلال أمه وأبيه، وتنطلق الزلاغيط تلقائياً، وإن كان بنتاً أصاب البيت كمدة، وسكت الجميع أسفاً، ولم تعل في الجو زلغوطة واحدة، وهنا تتقدم إحدى النسوة وتستحث الحاضرات على الزلغطة بهنهونة تبين فيها محاسن البنت، وتبالغ في وصفها لتحببها إلى قلب أبويها.

هاها اليوم الشمس طِلْعت ونوّرت حواليها

هاها تِمّها عسل، وعيونها لآليها

هاها البنت في البيت طابةْ من دهب

زلغطوا لها يا حبايب وافرحوا يا أهاليها

أما إذا كانت الولادة عسيرة فإن الزلاغيط تنطلق تلقائياً إثر الخلاص مباشرة من غير أن يستأثر بالاهتمام كون المولود ذكراً أم أنثى، فالفرحة هنا تكمن في عودة الحبيب إلى حبيبه سالماً.

هاها شلّحتِك قميصك

هاها وحطيتو جنب راسِك

هاها ما فرحنا عالبنت ولا عالصبي

فرحنا على قيامك وخلاصك

وقد تذكر المهنهنة بعض الجزئيات اليومية التي تذكر الحبيبين بأيام الحب الذي أثمر هذه الثمرة بنتاً أو صبياً، يوم كانا يتطاعمان القراصية والأنجاص في حب ودلال ويغنيان قدّ "القراصية"

هاها القراصية والأَنجاص

هاها عبِّيناها بالقُفَفْ والقفاص

هاها ما فرحنا عالبنت ولا عالصبي

غير على قيامك والخلاص

وقد درج الحلبيون على أن يعلقوا على صدر المولود خرزة زرقاء وقطعة من الشبة دحراً للعين وهي بمثابة الرصد السحري أو التعويذة، تعود جذورها إلى العهود التي كانت حلب تتعرض لغزو شعوب الشمال ذوي العيون الزرق.

هاها ما شاء الله واحدة

هاها ما شاء الله تِنْتين

هاها ويا خرزة زرقا

تردّي عنّا العين

فإذا كبر الأطفال، أو إذا كانوا يتامى وتهيأت لهم الرعاية وأسباب الفرح، عمدت المهنهنة إلى تعويذهم بكلمتي حندق بندق، وهما بقية من تعويذة سحرية، ومما يقال في تعويذة المفكور "المحسود" بعد شهقة طويلة: حندق بندق العين اللي شافتك وما صلت على النبي تطق وتمرق، فإذا كان يخشى على المولود أو الفتى والفتاة الحسد يقال: العين اللي بتشوفك وما بتصلي... الخ

هاها حِنْدقْ بُندق

هاها وجوز حمام

هاها الك الحمد يا ربي

جبرت خاطر الأيتام

أيام الزيارات هي أيام الهناهين أيضاً، وثمة زيارات قصيرة، وأخرى طويلة تستمر أياماً أو أسابيع في مناسبات الفرح كالعرس والولادة وعودة الغائب، ومن عادات أهل حلب القديمة أن العائلات تجتمع بكاملها في بيت واحد خلال أيام الشتاء يقضون لياليه في اللهو والغناء والألعاب وتقديم الفصول الكوميدية وقص الحكايات الشعبية، وهم يتعاورون مصروف البيت، ولهذه الزيارات الطويلة أهداف اجتماعية واقتصادية ونفسية في فصل شديد البرودة كثير المصروف يفرض على المرء العزلة والكآبة.

والزيارة تعني إقامة الأفراح وتزيين الدار وذبح الذبائح وازدهار الحب.

هاها أجو الحبايب، أجو الزوار

هاها الحوش ضِحكتْ وتْزيّن باب الدار

هاها اندبحت الدبايح ودمها سال

زلغطولن معنا يا كُلّ الحضّار

وكثيراً ما يصر الزوار بعد انتهاء زيارة تمتد أياماً، على العودة بمضيفهم إلى دارهم لمتابعة الحياة المشتركة في دارهم.

هاها طلعت عالأنصارى

هاها وشقّيت إزاري

هاها وحلفت ما بنزل

حتى أجيب زوّاري

هذه الحياة الطرية الغضة الخضراء بالفرح المشترك تسير اليوم إلى الجفاف وقد هرم القلب وشاخ الحب وارتحل النسغ عن العروق وقضت أنماط الحياة الجديدة على الكثير من هذه الحياة المشتركة العفوية.

ومن المشاهد الاحتفالية التي كانت معروفة، وفيها تصدح بالهناهين، مشاهد استقبال الزعماء والولاة، وينقل الغزي في كتابه نهر الذهب وصفاً لوصول الوالي إلى حلب وهو راكب على ظهر حصانه، حيث يخرج للقائه قائد عسكر حلب مع الجنود والموسيقى، فإذا وصل أرض الحلبة ألقى رحله واستراح في الخيام المنصوبة ليشرب القهوة، ثم يستأنف مسيرة الدخول إلى المدينة محاطاً بذوي المراتب والعسكر، والدكاكين مسكَّرة، والنسوان على الأسطحة يهنهن ويزلغطن حتى إذا وصل دار الحكومة أطلقت المدفعية من القلعة إحدى وعشرين طلقة، ثم يصعد إلى إيوانه فيستقبل وجوه المدينة وزعماءها.

هاها اجا والينا شيخ الشباب

هاها والناس عالصَّفين وبرّات البواب

هاها قدامه الخيل، ووراه الركّاب

والقلعة رَجّت من ضرب الطواب

ولا تغفل النسوة عن عرض مطالب البلد أمام الوالي من خلال الهناهين مما يؤكد انتشار الوعي لدى المرأة التي كانت محرومة من العلم لكنها لم تكن محرومة من الإحساس بالظلم السياسي والاجتماعي، فما يؤمل من الوالي الجديد أن ينشر الأمن، ويمنع النزاعات الطائفية، ويرخص الأسعار، ويحبس اللصوص، ويطلق السجناء، ويمنع العدوان، وينشر العدل.

هاها يا والينا الجايينا جديد

هاها خد لك عصاية من حديد

هاها احبس الحرامي، واضرب المستبد

واحكم بالعدل، وغير العدل ما منريد

وقد تصيب البيت أحزان ومصائب، فتنقطع الزلاغيط ويسود الوجوم، ثم يعود الفرح مع أول مناسبة، وهنا تجد النساء أن الفرصة قد وافت لتأكيد استمرارية الحياة.

هاها بقولوا "فلان" مات، ما مات

هاها خلّف خلايف متل زهر النبات

هاها خلّف "فلان" الله ينصره

وخلّف "فلان" لمدّ السماط

والنساء يشبهن من أَبَلَّ من المرض بقنديل الزيت عاد إليه نوره وألوانه.

هاها شَعلنا قنديل الزيت

هاها اِجت عافيته، وألوانه رجعت

هاها الحمد لله على عافيتك "يا فلان أو يا فلانة"

افرحوا فيه وزلغطو لو يابنات البيت

ومن العادات الحميدة أن يحرص الناس على العلاقات الحميمة، فإذا أصابها فتور بادر أحد الطرفين إلى مصالحة الطرف الآخر، وتكفي هنهونة واحدة أثرها زلاغيط أن تغسل ما في القلوب جفاء.

هاها يمسكين بالخير

هاها والخير يجيكن

هاها وإن كنتوا زعلانين

جينا نراضيكن

أسـلوب الهنهونة

الهنهونة تعبير عن مشاعر الفرح بالعبارة البسيطة البعيدة عن صنعة الشعر، وما جاء فيها من صور على قلة لا يخرج عن عالم المرأة البيتي محلّى بصور الطبيعة، وقد توفق المهنهنة باقتناص صورة تزيينية بسيطة جميلة عفوية مثل:

هاها يا ست "فلانة" يا فاولة خضرا

هاها وقْموعك دهب، وشْروشك فضّة

هاها سبحان من زيَّن البستان بالخضرة

الشرق والغرب بيدعو لك من على بكرة

ولتتضح لنا الصورة، فلنتخيل المخصوصة بالمدح فتاة غضة تلبس الثوب الأخضر فهي كالفاولة الخضراء، تتأود مرسلة شعرها الذهبي فوق كتفيها، لابسة القبقاب المعرق بعرق اللولو كأنه الفضة، فهي قبلة أنظار الشرق والغرب، تشيع الجمال والراحة في النفس كما البستان المخضوضر.

والهنهونة مؤلفة من أربعة أبيات لا وزن لها غالباً، وإنما يضبطها إيقاع الإلقاء، ويزينها قافية تتكرر في الأبيات الأربعة أو تتبدل في البيت الثالث فقط، وأحياناً لا يكون هنالك التزام بنظام معين في القوافي.

وهذا الضرب من الشعر النسائي منتشر في بلاد الشام عامة، وبعض الهنهونات مشتركة بين مدنها، وبعضها الآخر يمكن أن نرده مطمئنين إلى أصل حلبي أو دمشقي أو بيروتي أو غيرها من المدن، وبخاصة تلك التي تتحدث عن مأكولات معينة أو أماكن أو مشاهد خاصة مثل:

هاها يا نهر حلب حاجة تِمتلي وتزيد

هاها عدّوا عليك الصبايا بسلاسل بالجيد

هاها خشخشتلن بالدهب، قالوا الدهب ما منريد

رَعْبونْ غيرك سَبَقْ، وإن كانت عاشق زِيد

لقد أثبتت الهنهونة بكونها وسيلة شعرية في التعبير عن الفرح قدرتها على البقاء خلال عصور، ومازالت مستمرة في بقائها من غير أن تحقق أي تطور في شكلها الفني أو أدائها الإيقاعي، فهذه القدرة على البقاء إنما تنبع من نعومتها وبساطتها وجمالها ورشاقتها وكونها التعبير الأكثر عفوية عما تكنه روح الأنثى

من فرح.

وستظل هذه الهناهين باقية تؤدي وظيفتها في تعميق أواصر المحبة والود والمشاركة بين الناس ما بقيت جذوة الفرح في النفوس يعود إليها توهجها في احتفالاتنا الشعبية.

أخيراً هل يهنهن الرجال؟ :للرجال لون آخر يدعى الحَوربة وتشبه الهناهين، ينشدونها في الأعراس والمآتم والاحتفالات الشعبية والمسيرات. وهي مشهورة في الساحل الشامي وخاصة في لبنان، وتندر في مدن الداخل كحلب وحمص ودمشق حيث تغلب هنا الشديات، غير أن هناك ما يقاربها في شعر الفراتين والبادية وتدعى بالهوسة، والحوارب.

والحوربة رباعيات تبدأ كل شطره بكلمة "هاي" وتتلى بكلمة يرددها الجمع "يا دلِّي" أو "يا خسارتي" في الأحزان، وتختلف أوزان الحوربة حتى تبدو أشبه بإيقاعات الهناهين:

هاي عريسنا يا زهرة الدِّيرة

هاي يا قمر ضاوي بكل جيره

هاي عروسك واصلة عالبيت روّج

هاي فوق الباب راح تلزق خميرة(١)

وكثيراً ما تنتقي النساء أبياتاً من الحورية الفرايحية وتؤديها في احتفالاتهن كهناهين بإيقاعاتهن النِّسائية الخاصة.

* * *

---

(1) الأشعار الشعبية اللبنانية ص ١٢٤.

الأغنية الشعبية الفلكلورية

قدرة فائقة على اختراق جدار الزمن

الأغنية الشعبية الفلكلورية "Folksong" مصطلح حديث دخل إلى العربية وقد أصبحت موضع اهتمام الباحثين ضمن التوجه الجديد لدراسة التراث الشعبي، ويرى كراب أنها قصيدة شعرية ملحنة مجهولة الأصل كانت تشيع على ألسنة السواد من الناس خلال أجيال وما تزال حية في الاستعمال، ويرى بوليكافيسكي أنها الأغنية التي أنشأها الشعب، أما هانز موزر فيرى أنها الأغنية التي قام بها الشعب بتحويرها حسب رغباته بعد أن أصبح يمتلكها تماماً.

والأغنية الشعبية شكل من أشكال التعبير الشعبي قوامه الكلمة واللحن، ويغلب أن تكتب باللغة المحكية، وقد سبقتنا الشعوب إلى الاهتمام بتدوين أغانيها الشعبية، ففي القرن الثامن عشر قام هردر بتأليف كتابه "أصوات الشعوب من أغانيها"، وقد جمع فيه كثيراً من الأغاني الشعبية الألمانية.

وإذا كان أبو الفرج في كتابه الأغاني لم يهتم بتدوين إلا ما غني من المعرب فإن مؤلفين آخرين أولوا الأزجال الغنائية اهتمامهم كابن حجة الحموي في كتابه بلوغ الأمل في فن الزجل، وآخرين وثقوا بعض هذه الأزجال الغنائية وقعدوا فنونها، ثم استأثرت الفصحى بالدراسة مع مطلع عصر النهضة، واليوم نشهد عودة الاهتمام بجمع هذا التراث الغنائي والأصيل بعد أن أصبح عرضة للضياع والنسيان بسبب الإهمال، أو عرضة للانتهاب والانتحال من الصهاينة.

لكل شعب أغانيه الشعبية الخاصة وهي جزء من شخصيته الروحية والثقافية والفنية، ونظم هذه الأغاني مستمر عبر العصور. كثيرة هي الأغاني التي تنظم وتغنى لكن بعضها فقط هو الذي يثبت قدرته على البقاء عبر العصور والشيوع فيصبح ملكاً للشعب تتناقله الأجيال، وقد يُنسى المؤلف والملحن، لهذا فإن أغلب الأغاني الفلكلورية القديمة لا يعرف لها قائل وتعود إلى عهود بعيدة. إن توفر شروط معينة في كلماتها وألحانها وتعبيرها عن العواطف والهموم والأذواق المشتركة ضمن لها القدرة على الاستمرار واختراق جدار الزمن بحيث غدت أغنية شعبية فلكلورية ترددها الأجيال وتكون التعبير الشعبي عن صورة المجتمع، ولا ينفي عنها هذه الصفة كون مؤلفها معروفاً لدينا بالرواية أو التدوين.

وقد تطرأ إضافات على مقاطع الأغنية، إلا أن اللازمة والمقاطع الأولى غالباً ما تظل محفوظة مع تغييرات طفيفة، وقد دفع بقاؤها وسيرورتها الشعراء إلى نظم موشحات وقدود على ألحانها لتحظى بسيرورتها، وأشهر من عرف من ذلك الشاعر الحمصي أمين الجندي (١٧٦٦ ــ ١٨٤١م).

وثمة عوامل تتعرض لها الأغنية الشعبية فتؤدي إلى تحوير جزئي أو كلي في نصها منها:

١ ــ الرواية الشفهية.

٢ ــ قابليتها إلى التجديد باستمرار بحكم ارتباطها بمناخ الاجتماع والجو العاطفي.

٣ ــ رغبة المغني في التعبير عن تجربته العاطفية أو الاجتماعية الخاصة.

٤ ــ متابعتها للتبدلات الطارئة في الحياة من اجتماع وسياسة وأذواق وعواطف.

٥ ــ هجرة مقاطع شعرية من أغنية وحلولها في أغنية أخرى.

٦ ــ عدم وجود وحدة موضوعية لها، ربما في الأغنية الأصل تكون مثل هذه الوحدة ثم تختفي بالتغيير والإضافة.

٧ ــ نظم قدود على ألحانها بحيث ينتحل المغني اللحن فقط ويضعه في كلمات جديدة، وقد يكون هناك تغيير جذري في الغرض فتتحول الأغنية الغزلية إلى أغنية دينية أو العكس، وقد توسع الفنانون المحدثون في إلغاء نص الأغنية، أغلبه أو جميعه، مع المحافظة على اللحن، ونظم نص شعري جديد لأغراض سياسية أو اجتماعية أو عاطفية، وقد يكون الانتحال للحن جزئياً بحيث يجري الملحن على اللحن القديم تعديلات واسعة أو توزيعاً جديداً.

والأصل في هذه الأغاني أن تغنيها المجموعة، فقد كانت أغاني جماعية مرتبطة بطقوس احتفالية، دينية أو اجتماعية كأفراح الزواج، أو تغنيها مجموعات العاملين والعاملات في القطاف والبناء وغيرها من الأعمال المشتركة، فهي ملازمة لحالات الاجتماع في القبيلة أو الأحياء، وبفعل الزمن وتطور الغناء ونمو استقلالية الفرد أصبحت تغنى بالاشتراك بين المغني والمجموعة، ثم أصبح المغني الفرد فارسها الأول، أما الكورس فيردد معه لازمتها وبعض المقاطع.

لقد مرت الأغنية الشعبية الفلكلورية في الشام خلال القرن الماضي وأوائل القرن الحالي بفترة ازدهار، أما في مصر فقد برع فيها سيد درويش وقد عالج فيها الموضوعات السياسية الهادفة ثم طغت موجة الأغاني الجديدة فلم تَرْقَ إلى ما وصلت إليه الأغنية الشعبية مضموناً ولحناً، وممن اهتم بجمع هذا التراث الغنائي القديم في الشام مصطفى هلال، وتسجيلاته محفوظة في إذاعة دمشق.

الشكل الفني

تنظم الأغنية الشعبية على أوزان خفيفة تلائم الغناء كالرجز والمتدارك، ومنها ما لا وزن لـــه إلا الغناء، وغالباً ما تكون مؤلفة من لازمة (مذهب)، ومقاطع (أغصان)، وتقوم المجموعة بترديد اللازمة بين الأغصان، وكما تختلف أوزان هذه الأغاني تختلف أشكالها أيضاً.

كلمات الأغنية الشعبية هي بسيطة مما يتداوله الناس في حديثهم اليومي، لكنها تكتسب إيحاءات خاصة بالغناء، وباستعمالها في معان مما يلامس اهتمامات الناس، وفي صور مما يتفق وذوقهم ونظرتها الجمالية. ورغم أنها تزخر بعواطف الحب إلا أننا لا نجد فيها إلا فيما ندر ذلك الاستدماع واللوعة وإظهار الضعف في الحب كالذي نجده في العتابا والموال، وغالباً ما يجنح الشاعر إلى التصوير الحسي، ويميل إلى شيء من المجون كقوله على لسان امرأة في أغنية "حطاطة بيضا"

يـــا بـــو حَطاطـــة بيـــضا   زِتّـــا لاغـــسّلك هيّـــه

وإن كان بِتْريدْ لك بوســة   بالهوا بَرسِــلّك هيّــه

والصور على العموم ذات ملاحة وبساطة، منتزعة مما هو محبب ومألوف، لا جديد فيها ولا ابتكار كقول الشاعر في أغنية "عاليانا"

عالْيانا الْيانا من غَرامُنْ يانــا   يا عيونْ حبيبي من السَّهر دبلانة

أبوك الــورد والقرنفــل أمــك   والفُــلّ خالَــك والبنفــسج عمّــك

إِلي زمانْ وأنا موعود بْـشمّك   ما تْــرِقّ لحــالي وأنــا الحيرانــا

بعض الأغاني تأخذ شكل القصة الشعرية، أو تأخذ شكل الحوارية يؤدي المغني الصوت الأوّل ويؤدي الكورس الصوت الثاني مثل أغنية "ما بنزل".

وشاعر الأغنية أقلّ تصرفاً في الكلمات من شاعر الموال والعتابا لأن الغاية لديه هي الإطراب وليس إظهار المقدرة في النظم المطرز بفنون البديع وبخاصة الجناس، وهو يتقصى استخدام الكلمات المموسقة والعبارات السهلة المبسوطة على ساحة الشعور كقطعة من السجاد الشعبي الجميل.

ويحار المرء في تتبع وتفسير معاني بعض الكلمات التي ترد في مطالع كثير من الأغنيات، وبعضهم يردها إلى جذور تاريخية ورموز موغلة في القدم أو يقدم لها تأويلات مختلفة مثل: عالروزنا، على دلعونا، يا هويدلك، ليّا وليّا. وسترد هذه في مواضعها من هذا البحث، ونذكر أيضاً في هذه المطالع والأغاني:

١ ــ كلمة "ماني" في أغنية

مــاني يــا يُمّــا مــاني   سلامةْ قَلبك يــا غزالــي

إِيشْ لــي بــالورد كلُّــه   شــوفِةْ حبيبــي تِكفــاني

وقد فسرت ماني بإنها إشارة إلى المانوية، المذهب الديني الذي انتشر قبل الإسلام في فارس والعراق. ونرى أنها كلمة "أمان" التركية، فكلاهما تلفظان بالميم المفخمة، وتفيدان التعبير عن لوعة الحب، وبما أن كلمة "أمان" تستعمل في الموال مرادفة لكلمة "يا ليل" وبطريقة أدائها، فإنه يتعذر استعمالها بالطريقة نفسها في أغنية سريعة، وكان لابد من التصرف فيها لتكون أكثر انسجاماً مع الإيقاع السريع. وثمة رأي ثالث أنها بمعنى " لست أنا "

٢ ــ كلمة "يا لَدَنْ" في أغنية:

يــا لَــدَنْ يــا لــدن يالــدَاَني   يا هويدلك يا سيدي آه يا عيني

أمسى عليك الخير يا بو غــازي   يا باشةِ العربــان أمــان أمــان

وهذه الأغنية تعود إلى أيام الحكم الفيصلي في سورية، وفيها نقد سياسي صريح.

عــسكر الطوبْجيــة طوبجيــة   وسيوفها المحميــة يــا فيــصل

من قلِّة الخَرْجية[1] يــا فيــصل   ســلّموا البلــدان آمــان آمــان

---

(1) الراتب

عـــسكر البيـــادي بيـــادي وسـيوفها المـدّادة يـا عينـي

مـن قِلّـة الأَمـادةْ يـا فيـصل سـلّموا البلـدان آمـان آمـان

واللّدْن: اللين المرضِيّ الأخلاق، ولَدَن أيضاً: ظرف مكان وزمان أقرب من العندية، فكأنه في الأغنية ينادي القريب جداً من القلب.

٣ ــ كلمة "عاليادي" وهي مؤلفة من(ع) أي: على و(اليادي) في أغنية:

ع اليادي اليـادي اليـادي يـــا بـــو العبيديـــة

يـــا ربِّ نـــسمة هـــوا تـــردّ الحبيـــب لِيّـــة

أو

رمـــان حبيبـــي اســـتوى بِهَفهـــفْ علـــى الميّـــة

واليديّ: الحاذق، والإنسان المنعم بالعيش الرغد. والعبيدية قطعة ذهب رقيقة تُعلّق بشعر جبهة المرأة وتنسدل على الجبين.

٤ ــ كلمة "عاليانا" في أغنية:

عالْيانا اليانا من غرامُنْ يانـــا يا عيون حبيبي من السهر دبلانة

ولعلها تعني نداء النفس والتوجع لها. أو مصرفة من كلمة الأنين.

٥ ــ كلمة الهوّارة في أغنية:

عــــالهوارة الهـــوارة لـيش قلبـي زايـدْ نـارة

والله إن مـــا حبيتينـــي لاضرب راسـي بحجـارة

والهوارة: الهلكة، والهوّارة: من أسماء الأسر في الجزائر. ويرى عوض سعود عوض في كتابه دراسات في الفلكلور الفلسطيني أنها من التهور، ذلك أن الأغنية والدبكة المصاحبة لها جولانيتان، ولانشغال أهل الجولان بالغناء والطرب والرقص في الطريق إلى حوران للحصاد فإنه يفوتهم الموسم ويرجعون بخفي حنين.

٦ ــ كلمة وَيُّ في أغنية:

الـــوَيّ الـــوَيّْ الـــوي الـــوي

تِحلَــى لـــي مـــن الله يـــا نـــور عينـــي

يا فــاتِنَ العــشاق وي هيَّجتَ لي أشواقي ويّْ

ويّ: اسم فعل بمعنى أتعجب.

لقد حاولنا أن نقرب هذه الكلمات من أصول عربية، ومع هذا فإننا نرى أنها مفاتيح موسيقية في شعر الأغنية الشعبية تحقق برشاقتها وجرسها وإطرابها مدخلاً إيقاعياً محبباً إلى أبيات الأغنية. بعضها كلمات ذات مدلولات نسيت مع الزمن، أو أسماء أعلام أو أمكنة غابت بمضي العهد مثل كلمة "الصالحية" في أغنية:

عالـصَّالحية يـا صـالحة يا وردة جوريـة ومفتِّحـة

وبعضها اختزل الكلمات على طريقة الشاعر الشعبي في منح نفسه حرية واسعة في التصريف إلى حد اختزال الكلمة والإشارة إليها بصوت أو صوتين، وبعضها أسماء أصوات، وبعضها الآخر مجرد إيقاعات متواترة للوصول إلى الوزن الشعري واللحني مثل تكرار كلمة "لا" في أغنية عاللالا. وعلاّلا، أو اللاّلا: المرأة المسنة الحكواتية، والتي هجرها زوجها. واللالا: السيد العالي.

عـــــا لّـــــــلالا ولالا ولالا   لـــيش الزَّعــل يــا خالـــة

وأنـــــا عطيتــــك روحــــي   بــــالله اعطينـــــي بـــدالا

قد ينطلق شاعر الأغنية الشعبية من لفظة ساكنة مثل "مَرّ" فيحرك سكونها بدلالة مركبة: حسية ونفسية وصولاً إلى شكل موح فتصير "مَرْمَرْ" خالقاً بهذا الشكل إيقاعات موسيقية متنوعة مواكبة لإيحاءات متنوعة في المعنى، مثل أغنية "مرمر زماني"

مَرْمــــــــر زمــــــــاني   يــــا زمــــاني مرمــــر

مرمــــــــرتِ قلبــــــــي   يا ريت مــا تِتْمرمــر

وبهذه الصياغة تتحقق عدة استعمالات دلالية في اللفظة الواحدة مرمر هو الرخام، ومرمر تعني أيضاً جعل طعم الشيء مراً، ومرمر قلبه: أصابه بالحزن والمصائب، وتمرمر: تمزّق وشقي.

ثم ينتقل الشاعر من هذه الصياغة في الشكل والدلالة إلى استحضار لفظة أخرى لا يربطها بالكلمة الأولى غير التتابع الحروفي في اللفظة فيقول "مرّت" وهذه النقلة الشكلية تستدعي نقلتين: نقلة في المشهد ونقلة في العاطفة، وتصبح الصورة أكثر إشراقاً وبهجة، فهاهو العاشق يصف مرور محبوبته وهي تحمل الشمسية، ثم يصفها وهي ذاهبة إلى الحمام مؤكداً إصراره على الفوز بها:

مرّتْ عليّ وشايِلة الشمـــسية   بيضةْ وحلـــوةْ والعيـــون عـــسلية

قلت لا[1] يا حلوة ابقـــي ردّي   قالت لي ما أقدر أحـــاكي الأســـمر

يا رايحـــة عالحمــــام خـــديني   لأشيلّك البقجة[2] وأمشي وراكـــي

وإن كان أبوك ما عَطاني ياكي   لاعْمِلْ عَمايل مـــا عِمِلْهـــا عنتـــر

نلاحظ أن الشاعر الشعبي يمتلك حساً فنياً عالياً، وقدرة على انتقاء الألفاظ الملائمة للغناء وتكرار أكثرها قدرة على خلق إيقاعات موسيقية رشيقة، كما أنه يمنح نفسه حرية واسعة في التصوير والصرف والاستدلال.

موضوعاتها وأغراضها

تتناول الأغنية الشعبية الموضوعات العاطفية والاجتماعية الناقدة، وتصور مشاهد طريفة من الحياة

---

(1) لها: والألف ضمير الغائبة.

(2) صرة توضع فيها الثياب.

اليومية، وتكشف عن الطبيعة الإنسانية وسلوك الفرد والجماعة.

أغنية "طالعة من بيت أبوها" التي اكتسبت شهرة كبيرة تصف خروج البنت من بيت أبيها إلى بيت الجيران، والعاشق ـــ ابن الجيران ـــ يترصد خروجها ليحدثها:

طالعـــة مـــن بيـــت أبوهـــا　　　رايحـــة لبيـــت الجيـــران

لابـــسة الأحمـــر والأصـــفر　　　وعيونهـــا تـــضرب ســـلام

قلـــت لا يـــا حلـــوة اسـقيني　　　عـــا خـــدودك فرجينـــي

قالت لـــي روح يـــا مـسكيني　　　يـــا خـــدودي تفّـــاح الـــشام

وتستمر الأغنية بهذا الشكل الحواري الممتع بين العاشق المدلّه والحبيبة المتمنعة بدلال، هو يطلب أن تمتعه برؤية عينيها، وقدها، وشعرها.. الخ وهي تتمنع وتسترسل في إطراء جمالها، فعيونها عيون الغزلان، وطولها غصن البان، وشعرها حبال الجمّال.

وأغنية "ما بنزل" تشير إلى عادة قديمة، حين كانت العروس تركب على ظهر الجمل في الهودج وتزف إلى عريسها، فإذا دعيت إلى النزول تمتنع حتى يقدم لها العريس هدية فاخرة:

مـــا بِنْـــزِلِ مـــا بنـــزل　　　وقولـــو لـــو: مـــا بنـــزل

ما بنـــزل إلا بحلـــق ألمـــاس　　　والماما تْفصِّل، والبابا يْحوِّل يـــشتري

وتستمر الحوارية الجميلة في الأغنية، فيستحلفها عريسها بأن تترجل، ويقوم بأداء صوته الكورس، وتستمر هي في التمنع وتضيف شرطاً آخر لنزولها.. وهكذا

ـــ بـــالله عليكـــي كـــل الـــدلال　　　يا سمرا انزلـــي

ـــ ومـــا بنـــزل مـــا بنـــزل　　　يا ماما ما بنـــزل

مـــا بنـــزل إلا ببّـــرش المـــاس　　　والماما تْفصِّل والبابا يحـــوِّل يـــشتري

والصراع من أجل العروس الجالسة في هودجها تصوره أغنية أخرى، وكثيراً ما تنتهي حفلات الأعراس بصراع دام حين يقتحم ابن العم العاشق موكب العروس مطالباً بمحبوبته التي منع عنها، أما أغنية "تحت هودجها" فتقدم صورة قصصية رائعة وحواراً طريفاً بين راكبة الهودج والعاشق، والرجال تحت الهودج يلعبون لعبة الحكم بالسيوف.

تحـــتِ هودَجهـــا وتْعالقْنـــا　　　صار سَحْب سيوفْ يا ويل حالي

ما قَتلني غيـــر أبـــو المَـــشْلَح　　　يا ذهـــبْ يلمـــع فـــوق المَـــدْبح

قلت لا يا حلوة قـــومي نـــسبح　　　قالت ما استَرْجي بْغـــرّق حـــالي

وأغنية "بردا" حوارية غزلية بين حبيب وحبيته أصابتها حمى الحب وبرداؤه، وكان أشد ما يحزن الفتاة

أن يذهب حبيبها إلى العسكرية ويتركها تنتظر عودته:

بَـــرْدا بـــردا لُـــو بـــردا	وســــبع بــــردات ببـــــردا
آه من هــواكْ يــا الأســمر	صـــابتني حمـــى وبَـــرْدا
بـــــردا بـــــردا برديَّـــــة	وشـــــوقي بالعــــــسكرية
بَعَـــتِّ لـــو[1] بـــالمكتوب	شـــقدّك قاســـي عليّـــه
ـ بردا بــردا لــو[2] بــردا	ومَحْـــلا حُمـــرة خـــدودا
ومحلا النومة علــى زنــودا	ولــو كانــت ســاعة وحــدة

كانت فرق الجندية التركية في الحرب العالمية الأولى تداهم البيوت والأسواق وتجمع الشباب، تربطهم بحبل طويل، وتسوقهم إلى جبهات القتال، ولهذا فليس من الغريب أن تكتسب هذه الأغنية الشعبية شهرة واسعة.

وأغنية "يا هويدلك" تصور تعلق الحبيبة بحبيبها وتفضيلها العيش معه في الفقر على العيش مع أهلها في النعيم.

يا هْويــدلَكْ يــا هويــدلي	نــــارَك ولا جنـــــة هلــــي

وإذا أعدنا الكلمة إلى الأصل العربي: هوّد تهويداً: رجّع الصوت في لين وغنّى، يكون المعنى: يا من أغني له ويغني لي.

ويتغنى العاشق بجمال محبوبته بعد أن قصت شعرها، ويفرح برفضها العريس العجوز المتصابي مؤكداً أنه سيأخذها بالقوة.

يـــا ويلـــي ويلـــي قَـــصّتو	شــــعرا البُنيّـــــة قـــــصتو
راحــــت لَبُوهــــا وَصّــــتو	شـــايب مـــا ريـــدو يجهـــلِ
يـــا ويلـــي ويلـــي مِـــنِّهنْ	أكتـــــر بلايـــــا مِـــــنِّهن
بالــــسيف لاخـــد بنـــتهن	وارحـــل علـــى دِيـــرة هلـــي

وترحل الفتاة مع حبيبها فلا تجد من القوت غير القليل، وتعبر عنه بكلمة "سمسمة" ومع ذلك فهي راضية ترسل السلام إلى ديرة أهلها.

يـــا ويـــل ويلـــي سِمْـــسِمة	أكلـــي وشـــربي سمـــسمة
يـــا طيـــر يـــاللي بالـــسما	ســـلّم علـــى ديـــرة هلـــي

على أن الأغنية الشعبية لا تقوم دائماً على قصة متكاملة، وإنما تعتمد على تصوير مشاهد عاطفية أو

---

(1) بعثت له: والواو ضمير الغائب.

(2) أداة النداء في الكردية.

وصفية بأسلوب الحوار أو السرد، لا يربط بينها إلا عواطف الحب وتلاوين النغم، وربما كان النص الأصلي للأغنية يحمل حكاية حب، ويقوم على وحدة موضوعية، ثم جاءت زيادات المغنين فانعدمت الوحدة، وبعض المغنين ينتقون من أبيات الأغنية ما يشكل وحدة عاطفية بينها، وبعضهم ينتقي غيرها، هكذا تبدو الأغنية مرة في وصف ملاحة المحبوبة، وأخرى في وصف جفائها وتعلقها بآخر.

وفي أغنية يا هويدلك مقطع هام يشير إلى عادة منقرضة حين كانت بنات العشرة يعرفن بأنهن يحنّين رؤوس الخناصر، فإذا أقلعت إحداهن عن هذه العادة وهجرت مجالس الأنس والطرب ومعاشرة النساء ولزمت الدروس الدينية ذكرتها صاحبتها بالزمان الأول قائلة:

يـــا ويـــل ويلـــي قَمَّعـــتْ	**روس الخناصـــر قمعـــت**
صارت لي شِيخة واتـــسمَّعت	**نِـــــسيْتْ زمـــــان الأول**

ومن الأغاني الشعبية التي ما تزال شائعة اليوم "ماني يا يُمَّا ماني" وقد ورد ذكرها، وتقدم مشاهد حب دافئة، وتتحدث عن فتاة تزوجت، ثم جاءت لتزور أهلها وتساعدهم في أعمال سلق الحنطة لصنع البرغل، فرآها ابن الجيران، وبهره جمالها، فتأسف لأنه لم ينتبه إليها ولم يعرف من قبل مبلغ حسنها عندما كانت جارته، ثم راح يتابعها في حركتها اليومية وهي تمتح الماء من البئر ثم تصبه في الحلة لتصوّل حبوب القمح، ويجنح به الخيال إلى لقاء محرم.

مـــــاني يـــــا يُمـــــا مـــــاني	**ســـلامةْ قَلبـــك يـــا غزالـــي**
ايـــش لـــي بـــالورد كلّـــه	**شـــوفة حبيبـــي تكفـــاني**
مـــاني يـــا حَبِّيـــبْ هلّـــق	**قلبـــي بهــــواكِ معلّـــق**
وإن كـــان جـــوزِكْ طلّـــق	**أنـــا حاضـــر يـــا عيـــوني**
شِـــفت الحلـــوة بحارتنـــا	**وعــــدّت مـــا صـــبّحتنا**
ولمـــا كانـــت جارتنـــا	**مـــا كنـــت لاّ وَعْيـــانِ**
شـــفت الحلـــوة علـــى البيـــر	**عـــم بتـــصيّد عـــصافير**
والله لاخطفهـــا واطيـــر	**إن عـــشت وربـــي خلاّنـــي**
شـــفتا بِتْـــصَوِّل حبّـــا	**والقلـــب مـــن جـــوّا حبّـــا**
ولمّـــا صـــاحوا ديـــوكْ ربّـــا	**كنـــت بعبّـــا غفـــلان**

في بعض الأغاني يلجأ الشاعر أحياناً إلى الحكم والأمثال لتأكيد معانيه في الحب،كقوله في أغنية "يا ما يلا عالغصون"

يا ما يلة عالغصونْ عيني	**ســـــمرا سَـــــبيتينا**
يحـــرق قِليـــبِ الهـــوى	**يامو ايـــش عمـــل فينـــا**
والرمـــل مـــا بِـــنْعجن	**والـــشوك مـــا بِنْـــداس**

والـــسر مـــا بِنْعطـــى   إلا لنــــــاس ونــــــاس

ولسكان المدن الواقعة على أطراف البادية علاقات واسعة مع البدو، ولهذا فإن التغني بجمال البدويات كان مألوفاً، ويحتفظ اسم ليلى البدوية بإيحائه الخاص، وعندما شاع فن التصوير كانت فتيات المدن مغرمات بالتقاط صور لأنفسهن باللباس البدوي، وأغنية "ليّا وليّا" من أشهر الأغاني التي تصف حب الفتاة البدوية، وليّا نداء لليلى اعترى الاسم ترخيم واختزال، واللّية واللّياء: الفتاة الشابة في سن العشرين.

لَيّـــا وليّـــا يـــا ليّـــا   يـــا ليلـــى البدويـــة
ليّـــا حَرَقْـــتِ قلبـــي   ردّي الـــسلام عليّـــه
انـــتِ شـــقيقة روحـــي   وأنـــت بلـــسم لجروحـــي
وإن كنت معاي تروحـــي   لأحطِّـــكْ فـــي عينيّـــة

أما الأكراد فيطلقون اسم جملو على جميلة، وهذا الاسم محبب لديهم كاسم ليلى لدى البدو، وفي أغنية "جملو" يتابع العاشق حركات محبوبته متغنياً بجمالها:

جَمْلـــو جملـــو لـــو جملـــو   يـــا عَـــشيرةْ زَمـــاني
خـــصرك دخيـــل العمْلـــو   تلـــولح يـــا الخيزرانـــي
شـــوفوا جملـــو عالـــسطوح   وشعرا الأشـــقر عـــم بِلـــوح
والله لاخطِفْهـــــــــا وروح   إن عـــشت وربـــي خلانـــي
شوفوا جملـــو علـــى البُرْكـــة   وضَـــــرْبتني بالجانركـــــة
يـــامو يهـــدّا شَـــقَدْ حِرْكَـــةْ   ســـــلبت عقلـــي وأمـــاني
شـــوفو جملـــو تحمِّـــصْ بِـــنّ   وقلبـــا القاســـي مـــا بحِـــنّْ
مّـــدِّيت إيـــدي قالـــت كـــنّ   الأعـــزب مـــا لـــو أمـــان

ومن الأغاني التي عادت إلى الشيوع وبخاصة في منطقة حمص أغنية "مريم مريما" وهناك أكثر من رواية لقصة هذه الأغنية،وتنتهي جميعها بنهاية مريم المأساوية، ويقابل اسم مريم عند المسيحيين اسم ليلى وجملو في إيحائه، حتى غدت هذه الأسماء رمزاً للعشق، وقد سمعت هذه الأغنية تغنى في الكنائس بكلمات دينية في مدح السيدة العذراء. وعدا الإشارة في هذه الأغنية إلى خطف العسكر العثماني لمريم فإن الصورة الباقية في التغزل بمريم تكاد تتكرر كما في الأغنيات الأخرى، فهاهي مريم على السطح وشعرها يداعبه النسيم، وهاهي على البئر تمتح الماء:

مَـــــريم مَريمـــــا   عينـــــي مريمـــــا
القلـــــب مجـــــروح   بـــــدّو مريمـــــا "أو مرهما"
مـــــريم يـــــا دلِّـــــي   الـــــشعر مـــــدّلّي
عـــــسكر عثمـــــانلي   خطفـــــوا مريمـــــا

مريم عالسطوح   والشعر بِلوح
لاخطفها وروح   واخد مريما
لاضرْبلِكْ بالعود   يا أم عيون السود
وخلّي البارود   يِصلْ للسما
مريم على البير   فايقة من بكِّير
لاخطفها وطير   والله مريما

أكثر الأغاني الشعبية فرحة مرقصة، فيها ترنم بصفات المحبوبة كأن الشاعر مصور يلتقط لها صوراً من زوايا متعددة وبأوضاع مختلفة ضمن مشاهد متتابعة.

غير أن الغناء في الحب حتى الموت لم تحمله إلا أغان نادرة، وهذا اللون شاع في الموال والعتابا أكثر، ومن أكثر هذه الأغاني شيوعاً في بلاد الشام "سكابا يا دموع العين" التي تحمل في نغمها وكلماتها جواً مأساوياً مدهشاً:

سْكابا يا دموعُ العين سْكابا   تَعِي وحدكِ ولا تجيبي حدا با
وإن جيتي وجِبْتِ حدا معاكي   لأهدِّ الدار واجعلها خرابا
أَشوف الزّينْ ماشي في البرية   الخد أحمر والعيون عسلية
وكرمى للزين راح غنّي غنيّة   وصير شاعرْ وغنّي عالربابة
أَشوف الزين غربي الزيزفونة   وأنا شو ساويت أحبابي جَفوني
لَعِيف أهلي وقوم الخَلَّفوني   والْحَق ظْعون لعزّ الصحابا
أمي أمي لا تبكي وتنوحي   على قبري حاجي تجي وتروحي
وإن إجا الطبيب ليداوي لي   قولي لو صار تحت الترابا

أبيات الحزن والموت، والإيقاع المأساوي لها يحفران في النفس والذاكرة أخاديد عميقة، وليس منا من لم يتأثر بهذه الأغنية منذ نعومة أظفاره، ولهذا كثيراً ما خفف المغنون من هذا الجو المأساوي بمقاطع بهيجة يسترسلون فيها بوصف محاسن المحبوب.

أما أغنية "عاللالا" فإن القبر يأخذ شكلاً أنيقاً، فالنحات يتفنن في زخرفته كما الصائغ، وحفار القبور يفتح له طاقة "كوة" للحب والفرجة، فالعاشق لا يحس بالوحشة في قبره لأنه يتفرج على الغادي والرائح وينتظر مرور المحبوب، الحياة مستمرة بالانتظار حتى بعد الموت:

علالالا ولالا ولالا   وليش الزَّعل يا خالة
وأنا عَطيتكْ روحي   وايش تعطيني بدالا
يا حفار احفرْ قَبري   وخلّي طاقة للهوى

بلكـــي[1] يعــدّي[2] محبــوبي ويوصِـــــفْ للهــــــوى دوا
يـــا حفـــار احفـــر قبـــري ويـــا صـــايغ صــوغ حجـــاره
واللـــي بْياخـــدْ محبـــوبي رِيـــــت العَـــزا بـــــدياره

ومن أشهر الأغاني المعروفة في بلاد الشام والتي ترافق الدبكة أغنية "دلعونا"، يعدها عوض سعود عوض في كتابه الفلكلوري الفلسطيني من الأغاني الرعوية، ويرى أن اسم الدلعونا هو تحريف لــ "ايل عناة" ابنة الإله ايل، وهي آلهة الخصب والحب والحرب والتي تعقد الخطوبة بين الجنسين، على أن الأخذ بهذا الرأي يعني أن نرد اللحن إلى عهد موغل في القدم، وهو يتسق مع الفرضيات التي تعيد الغناء إلى نشأة دينية، وأن تلك الأغاني كانت ضرباً من التقرب والعبادة.

غير أن كلمات الأغنية الشائعة بمختلف رواياتها تؤكد المعنى الشائع لكلمة الدلعونا وهو الدلع، ولغوياً: الفتاة المدلّعة ــ ويطلق عليها العامة أيضاً الدلّوعة ــ والفتى المدلّع: من ربي في العز والنعمة والدلال، والأغنية تقدم في بعض مقاطعها صورة للزواج غير المتكافئ سنّاً.

على دَلْعونـــا وعلـــى دلعونـــا هـــوا الـــشمال نَـــسّم حنونـــا
على دلعونـــا وعلـــى دلعونـــا راحوا الحبايـــب ومـــا ودّعونـــا
على دلعونـــا لـــيش دلّعتينـــي شِفْتيني شايب لـــيش أخـــدتيني
لاكتبْ كتابك على وَرَقِ التـــين واجعل طلاقِك أهون مـــا يكونـــا

ارتحال الأحبة بالسفر أو الزواج أو الهجر، وتمني عودتهم ورجوع أيام الوصال، والتغني بمحاسن المحبوب، واسترجاع بعض الذكريات الماضية، هي النغمات العذاب في الأغنية الشعبية، وهي الأضواء والظلال والألوان التي تعطي للمشهد الحياة والدفء والبروز.

في أغنية "الروزانا" تغني الفتاة الفلسطينية لحبيبها المسافر شمالاً إلى حلب، وتنطلق الأغنية من مشهد الحب الأول يوم التقت النظرات العاشقة من خلال الكوة "الروزنة" في البيت، والفتاة تعيد للروزنة كل ما أصابها من تباريح الحب والأحزان.

عالرّوزنـــا عالروزنـــا كـــلّ الهنـــا فيهـــا
ويشْ عمِلْت الروزنـــا الله يجازيهـــــــــــا
يا رايحين عـــا حلـــب حبـــــي معكـــــمْ راح
يـــا محمّلـــين العنـــب تحـــت العنـــب تفـــاح
كل مـــن حبيبُـــه معـــه وأنـــــا حبيبـــــي راح
يـــا ربِّ نـــسمة هـــوا تْـــــردّ الحبيـــب ليّـــا

ومن الأغاني المشهورة في لبنان وسورية "أبو الزلف"، وربما يكون الاسم مأخوذاً من الزالف وهو الشعر

(1) لعل، ربما.
(2) يمــر.

على طرفي الوجه، أو من الزلفى: القربى. أو الزلفاء: المرأة الحسناء ذات الأنف الصغير. والزُّلف الثوب الملون المزركش كانت تلبسه عشتار.

عــالعين يــا بــو الزِّلــف	**زُلفـــى يـــا عينيّـــة**
بـــين الـــشفايفْ عـــسلْ	**نقَّـــطْ عـــا ايديّـــة**
يـــا عمـــي خـــدني معــك	**ع الـــــشام لا تْفَــــرَّجْ**
وانزل عا ســوق الطويــل	**واشـــــتري المْبَهْـــرج**
كَـــشفْت عـــن صـــدرها	**وقالـــت تعـــا تْفـــرّج**
دكــــان تــــاجر فَـــتَح	**يـــا نَـــضَر عينيـــه**

الأغاني التي تنظم على وزن القرّادى تتصف بالخفة والرشاقة وسرعة الحركة وتصلح لمرافقة الدبكة ذات الإيقاعات السريعة، وهي مثل أغنية "عالعميّم"

عــــالعْمَيِّم عالعمــــــام	**رفرف يا طيــر الحمــام**

والعميم تصغير عم وهو أخو الأب، و"عم" مصدر قديم هو إله القمر

ومثل أغنية يا غزيّل يا بو الهيبة:

يا غْزيّل يــا بــو الهيبــة	**يـــا هـــادي يـــا معـــذّبا**
يـــا أم القامـــة الممـــشوقة	**تـــشبه غـــزلان الربـــا**
يا غزّيل قل لـــو قـــل لـــو	**تِرْحــلْ يمّـــا تـــضل لـــو**
لـــو طـــال الزمـــانْ كلّـــو	**غيرك ما نـــي مـــصاحبا**

ويرى بعضهم أن القرّادى نشأ من مرقصي القرود على إيقاع خاص بالضرب على الدف، وكان أغلب سكان حي المشارقة في حلب يحترفون فن ترقيص القرود في الساحات العامة والأحياء، لكن ذلك لا يعني أن القرادى نشأ من هذا الفن ويكثر في الأغاني الشعبية نداء الأب والأم والعم والخال، وهم يتصرفون في ألفاظها فيقولون في أب: يا بوي، يا بيْ، يا با، يا يوب، ويقولون في أم: يا يما، يا ميمتي، يا مو، ويقولون في الأخ: يا خوي، يا خيِّ، يا خاي.

إحياء الأغنية الشعبية التراثية

لا نكون مجانبين الصواب إذا قلنا أن الفضل في الحفاظ على الكثير من أغانينا الشعبية التراثية ــ الفلكلورية يعود إلى النساء، وربما أكثر من الرجال، لأنهن يتناقلنها ويغنينها في الأعراس والحفلات، وهن أقل اندفاعاً وراء الأغاني الجديدة من الرجال، وأكثر حفاظاً على نص الأغنية الأصلي.

والآن، وبعد أن فشلت الأغنيات الجديدة في امتلاك أسباب البقاء والانتشار، عدا القليل منها، فإن الأغنية الشعبية الفلكلورية عادت إلى الازدهار برؤية لحنية أخرى وتوزيع موسيقي جديد، أو بصورتها القديمة الأولى، فقد أدرك أرباب الغناء أن هذه الأغاني تمتلك في كلماتها البسيطة وألحانها وصورها ونقلها للحياة العاطفية واليومية في نبضها الحي ودفئها المحبب ما لا تمتلكه الأغنية الجديدة.

وقد درج بعض الفنانين، وبخاصة الذين يغنون الأغنية السياسية والملتزمة، على أخذ اللحن الشعبي القديم فقط، بحيث يلغون النص الكامل للأغنية الشعبية ويطلعون بنص جديد، حتى إنهم لا يحافظون على اللازمة التي تعطي الأغنية خصوصيتها وتفردها وعنواتها، وبعد أن تسمع الأغنية الجديدة يسحرك اللحن ثم ما تلبث أن تتبين أنه لحن منتحل عن أغنية فلكلورية من التراث غيّبها الزمن، وما يحدث غالباً هو العكس فبدلاً من أن تحقق الأغنية الجديدة السيرورة والخلود فإنها تكون سبباً في إحياء الأغنية القديمة لدى الطبقات الشعبية التي يهمها الحصول على نشوة الماضي والطرب والكلمات التي تصور النفس البشرية في تذوقها للحب والجمال وتفاعلها مع الحياة، وكان على هؤلاء الفنانين أن يدركوا أن شعبية هذه الأغاني لا يعود إلى لحنها فقط وإنما إلى مطالعها الساحرة التي تعطيها مع اللحن هويتها، وإلى أبياتها الرشيقة التي تلامس الجوانب الدافئة من النفس البشرية والمشاهد المثيرة والممتعة من الحياة اليومية.

* * *

أغاني الفراتين والبادية
تنوع وثراء وعناق الصحراء والماء

على شواطئ دجلة والفرات نشأت حضارات عريقة، تأسست مدن ودثرت أخرى، وما زال الفراتان عبر التاريخ مصدر الوحي والإلهام لغالبية الشعراء الذين عاشوا على ضفافهما أو قدموا إليهما من البادية.

والصلة وثيقة ما بين البادية والفراتين، فهما المورد والسوق ومحط القوافل الضاربة والطريق القديمة التي تسير عليها القوافل ما بين الخليج العربي وشواطئ المتوسط. ومن الفراتين قدمت إلينا ألوان عديدة من الشعر الشعبي الغنائي كالموال والعتابا والكان كان والقوما والدوبيت، وعلى المدى الطويل تكونت للسكان القاطنين على ضفاف هذا الشريط المائي شخصية موحدة يشكل الشعر الشعبي الغنائي واحداً من أهم مكوناتها.

من العمارة والكوت والرمادي إلى البوكمال ودير الزور والرقة نلمس في السكان وحدة اللهجة والسلوك والعادات والتقاليد، كأن ظروف العيش على ضفاف هذا المجال الحيوي قد طبعتهم بميسم واحد منذ أن كانت مملكة ماري تمتد على هذه الضفاف ومن قبلها أكاد وسومر وحتى الآن.

الإحساس بالوحدة والتكامل الحضاري: الثقافي والاجتماعي والاقتصادي هو الذي حدد اتجاهات الغزو والترحال على هذا الشريط منذ عهد سارغون الأول ونارام سين والعلاقات الاقتصادية والسياسية الواسعة بين يمحاض وماري وبابل إلى آخر محاولات الوحدة بين القطرين سورية والعراق.

انتقال الأغاني الشعبية من العراق إلى سورية على هذا الشريط الحيوي مستمر منذ القديم، وبالرغم من وجود كيانات سياسية متعددة ومجموعات حضارية مستقلة فإن الألحان والأشعار الشعبية الغنائية كانت في حركة متصلة توحد بين شعوب هذه المنطقة وتربط بين ماضيها وحاضرها، وكانت هي المعبّر عن القيم الروحية والجمالية لها وعن مواقفها المشتركة من الحياة والناس والأحداث التاريخية، وما تزال إلى الآن بعض هذه الأغاني تحمل في كلماتها رموزاً غامضة تعود إلى عهود موغلة في القدم، وبعض الألحان تبدو متناسخة عن تراتيل قديمة.

شعر الفراتين الغنائي تنوع وثراء

على الرغم من أن البحث في الأدب الشعبي حديث العهد إلا أن شعر الفراتين الغنائي كان أوفر حظاً، ولقي من الدارسين الاهتمام المبكر جمعاً وتوثيقاً ودراسة، وظهرت فيه عدة مؤلفات تشكل للباحث مصادر أولية يكملها البحث الميداني والتاريخي، كما أن عبور هذه الأشعار والألحان وحركتها على امتدادي المكان والزمان وما يصيبها من تناسخ وتطور وتغير يجعل من الدراسات المقارنة أمراً ضرورياً.

هذه الأشعار الغنائية كانت تخضع في شكلها اللغوي واللحني وفي مضمونها، من حيث البناء الأولي والتطور، للبيئات التي نشأت فيها أو التي هاجرت إليها. إن أداء النوع الواحد منها يختلف من قبيلة لأخرى ومن منطقة لأخرى، وعندما تنتقل أغنية مثل الشوملي إلى مراكز الحضارة المدينية الواقعة ما بين الفرات والساحل كحلب وحمص ودمشق فإنها كانت تخضع إلى مؤثرات بيئية تكون وراء ما يعتورها من تغيير في اللهجة واللفظ واللحن لتكون مناسبة للأذواق والمناخات الجديدة.

الدراسة التاريخية المقارنة تشير إلى أن بعض الأغاني انحدر من عهود وحضارات قديمة شهدتها المنطقة، فعندما يتعرض الدارس إلى أغاني الميمر الفراتية الحالية لا بد أن يشير إلى ميامر مار أفرام الشاعر السرياني الكبير، ولفظة ميمر في الأصل هي سريانية، وعندما نتحدث عن أغنية سكابا يا دموع العين، هذه الأغنية الأكثر شيوعاً في العراق والشام والتي يغلب عليها طابع الحزن وصور الموت والنداء من أعماق العالم السفلي، لابد أن نشير إلى ترتيلة كنسية سريانية قديمة بذات اللحن والجو المأساوي، ومن يدري فربما تعود هذه الأغنية إلى عهود أبعد موغلة في القدم، فلعلها بقايا من طقوس الحزن الدينية على الإله الميت دوموزي السومري وتجسداته فيما بعد: بعل وحدد وأدونيس وأوزوريس، لأن هجرة الأسطورة وانتقالها من مكان إلى مكان ومن زمان إلى زمان وما يعتريها من إضافة وحذف وتغيير لم يكن مقتصراً على القصة فحسب وإنما كان يشمل أيضاً التراتيل الغنائية المصاحبة لها والتي كان بوساطتها يروى الحدث، مهما يكن فإن هذا الأمر يحتاج إلى المزيد من البحث المقارن والتمحيص، وإلى أن تتضافر من أجله جهود ذات اختصاصات متعددة لا تقتصر على البحث الفولكلوري وإنما تستعين بالدراسات الأركيولوجية والأنثروبولوجية وبما يمكن أن يلقي ضوءاً في هذا الطريق.

تتصف أغاني الفراتين بالتنوع والثراء، ومن الصعب الاتفاق على عدد هذه الأنواع الشعرية الشعبية الغنائية فهناك أنواع تصنف على أنها مستقلة وهي في الحقيقة مجرد ألوان من أنواع رئيسية، كما أنه لم يتم حصر نهائي لها وذلك يستدعي مسحاً جغرافياً لها ودراسات ميدانية واسعة، وسنحاول التعريف بأهم هذه الأنواع وأكثرها انتشاراً، ثم نأتي على ذكر الأنواع المنتشرة في البادية.

١ ــ الأبوذيـــة

من أكثر الأنواع انتشاراً وشهرة، وهي رباعيات تنظم على البحر الوافر، مؤلفة من أربعة أشطر، الثلاثة الأولى منها ذات قواف مجنسة جناساً كاملاً، والرابع ينتهي بياء مشدّدة وهاء مهملة، يرجح أنها نشأت في جنوبي العراق وسادت في بلدة الحي وهي واسط، ثم امتد انتشارها على مجرى الفرات إلى دير الزور.

هذا اللون هو المحبب في الغناء، يتبارى في نظمه وغنائه الشعراء، ويؤدى في الأعراس والأفراح بطرق وأنغام متعددة، وهي كالعتابا انحدرت كما يرى د. مصطفى جواد من الدوبيت المعروف بالأعرج، ويقول عنها المرادي في سلك الدرر أنها نوع من الشعر البغدادي الأصيل أصابها التنوع والتفرع.

ومثلما اختلف في نشأتها وتاريخها اختلف في سبب تسميتها، ويميل أغلب الدارسين إلى اعتبارها مأخوذة من كلمة الأذية، أي الذي آذاه الدهر، فهي كالعتابا تغلب عليها العاطفة الحزينة، وفي الهند جبل يدعى جبل بوذ، فهل هناك علاقة بين الاسمين؟

تنظم الأبوذية في عدة أغراض كالغزل والنسيب والشكوى والرثاء والهجاء والأخوانيات، على أن أهم ما تتناوله هو موضوعات الحب من وصف ملاحة الحبيب، ومعاناة العاشق ووصف حاله من وجدة وسهر وقلق وضنى وما يقاسيه من جفاء المحبوب.

وهي في شكلها الفني وأسلوبها ومعانيها قريبة من العتابا، وقد لا نجد في معاني هذه المنظومات الغنائية ما هو جديد ولكنها تقدم لنا نموذجات عاطفية شعبية، ويستفيد شعراؤها من الرموز المشهورة في التراث العربية ومن قصص العشق والأحزان.

خلّ عينـــي بْهواهـــا تــسيل مـــا دم "ماء ودم"
حزينةْ واللي يسرّها أويـــاي مـــا دام
ما الخنـــسا بـــونيني عليـــك مـــا دم "آدم"
علـــى حـــوّا ولا البُـــو عامريّـــة(١)

وقد انفردت الأبوذية عن العتابا بالاتكاء على شعر الفصحى بالمعارضة والتضمين كقول أحدهم مستفيداً من قول أبي تمام:

نقلّ فؤادك حيث شئت من الهوى ... مـــا الحـــب إلا للحبيـــب الأول

هذا المعنى يستنسخه شاعر الأبوذية من غير أن يضيف إليه شيئاً فيقول:

أنا لاجْلك لعِنِد اعْـداي مـــا شِـيت
ولا بكلمة لساني عليك مـــا شـــيت
فؤادَكْ نقِّلُــه بـــالهوى مـــا شِـيت
النفْسْ لَـــأولِ حبيـــب تْميـــل هِيّـــه

يغرم الشعراء الشعبيون بتجنيس القوافي تجنيساً كاملاً، ويبدو أن هذا لا يعود إلى إظهار المقدرة في اللغة

(1) الأغاني الشعبية ص ٥٩.

والتصنيع فحسب وإنما يرجع إلى أن هذا التجنيس يحقق عند الغناء ثلاثة أمور توفر للمنظومة الغنائية نوعاً من التكامل الفني وهي:

١ ــ المفاجأة والإدهاش مع شيء من الغموض الفني

٢ ــ موسيقى لفظية تتركز في مصب البيت.

٣ ــ موسيقى المعنى.

ولكل منطقة طريقتها في غناء الأبوذية حسب النغمات المعروفة: البيات أو الحجاز أو العجم أو الصبا أو الجهاركاه، وبذلك تتعدد ألوان الأبوذية فمنها اللامي نسبة إلى عشيرة بني لام والصبي نسبة إلى الصابئة والعنيسي والمشموم.

وقد غنى الصابئة الأبوذية بلحن حزين جداً، وهم قوم صَنْعتهم الحب والشعر، وقد عرف من شعرائهم سوادي واجد وسباهي شبيب وعودة منصور، ومن جميل قولهم:

حــدا حــادي الأحبـــة بليـــل وامــضة "ومضى"

بجفـــانِهم صـــوَّبوني ســـهامْ وامــضه "ماضية"

كتبـــت خطـــي لعــد الــزين وامــضه "امضائي"

ويـــا وَســـفه جوابـــه أبطـــى عليّـــه(١)

٢ ــ المِيمر

رباعيات تنظم على البحر السريع، وتتألف من أربعة أشطر، الثلاثة الأولى قوافيها مجنسة جناساً كاملاً، والرابع رويه الراء الساكنة، وعادة ما يستهل الغناء بهذا المطلع:

عـــالميمر عـــالميمر عـــالميمر

ظَعْن الولف لشبيجة شالْ وحـــدّر

ويعتور التغيير الشطر الثاني من المطلع شأن أغلب الأغاني الشعبية، أما شبيجة فهو نهر في حويجة العبيد بالعراق.

ويرى بعضهم أنّ كلمة الميمر محرفة عن "اللي مر" أي الذي مر، أو "المامر" أي الذي لم يمر، وثمة قصة شعبية تروى في نشوء هذا اللون معروفة لدى أهالي جنوبي العراق وهي أن شاباً اسمه حسين أحب فتاة صابئية ورفض أبوها أن يزوجه إياها، فدنف بها ومرض وراح ينشد هذه الأشعار وهو على فراش الموت وأبوه يواسيه بمثلها حتى فارق الحياة، وحفظ الناس هذه القصة وراحوا يروونها، وأصبح من تمام الرواية أن تغنى معها الأشعار. والتعبير عن الأشواق وانتظار مرور الحبيب والمكابدة في العشق وأحوال العاشق هي الموضوعات الأساسية للميمر، قد يعطي ذلك تفسيراً لكلمة الميمر غير أن هذه الموضوعات هي عامة في الشعر الشعبي الغنائي كالموال والعتابا والأبوذية وغيرها، والحقيقة أن كلمة ميمر سريانية ومعناها أغنية وميمرو قصيدة مغناة،

---

(1) التراث الشعبي س ٤ ع ٨، ص ٣٧.

وقد اشتهر الشاعر السرياني الكبير مارأفرام بنظم الميامر وقد تناول الميمر أغراضاً شتى كالغزل والفخر والحماسة والتوجع والفراق والرثاء، وقد أبدع شعراؤه في وصف المحبوب كقول أحدهم:

رُمّان خدّك يا تَــرَفْ بَـسْ حبّــه

ودموعْ عيني كالمطر بــس حبّــه

أَفديه لعيونك يا تَرَف بــس حبّــه

من هالخدود الْكَنّها ورد أحمــر(١)

٣ ــ نظم البنات

من أكثر الألوان الشعرية شيوعاً وأحبها إلى القلوب لرقة أبياته وخفتها وعفويتها وعذوبة نغمها، ويختلف اسمه باختلاف المناطق فيدعي بالدارمي والغناء والتوشيح والنثر الشعبي، ودعي بنظم البنات لأن النساء يكثرن النظم فيه.

وتتألف المنظومة الغنائية من أبيات من مجزوء البسيط، كل بيتين ينتهيان بقافية موحدة، وفيه يتناول الشعراء قضايا الحب والوقائع والحوادث اليومية الهامة وموضوعات شتى، وهو مادة للحوار، فيه يتسامر ويتحاور ويتناقد الساهرون، ويتميز نظمه وغناؤه ببساطة وصدق المشاعر وسهولة الأداء وخفة الموسيقى والرقة العاطفية، ويصبح أكثر تشويقاً عندما يأخذ طابع الحوار الغنائي حيث تمتد السهرة حتى ساعة متأخرة من الليل.

لا يــــا حكــــيم الجــــاي   لا تِلمِــــسْ لإِ يــــدي

مـــاش نَبْــضي ينبيــك   روحــــي بوريــــدي

* * *

خليتنــــــي بهــــواي   للــــــنجم راعــــــي

عينـــك تِبوكِـــلْ نـــوم   لـــو مِتلـــي واعـــي

* * *

يا الخَدِتْ روحــي ويّــاك   ردّ روحــــــي ليّــــــه

خـــوفي مـــن النّمـــام   يِـــــشَمّت بيّـــــه(٢)

٤ ــ الهُوسة

الهوس: الدق والكسر، وهاس على العسكر: حمل عليهم فداسهم وهاسهم، ومنه كان اسم الهوسة هذا اللون من الشعر الشعبي الغنائي الكثير الشيوع بين القبائل التي ألفت الغزو، فهو يقوي عزائمهم على القتال، وكان له دور فعال في حركات التحرر الوطني، وقد حضرت مهرجاناً شعرياً في مدينة قم بالعربية، كان أحد الشعراء

---

(1) الطرب عند العرب ص ٢٢٩.

(2) الأغاني الشعبية ص ٩٧.

الشعبيين من الحضور وهو من منطقة عربستان إذا اشتد به الإعجاب والحماس راح يقاطع الشعراء بأبيات من الهوسة فيلقي استحساناً كبيراً من الجمهور.

وأصل هذا اللون شطر واحد يرتجل بين الجمع، ثم زيدت عليه ثلاثة أشطر فغدا من الرباعيات. الأشطر الثلاثة الأولى متحدة القافية والرابع مختلف، من ذلك قولهم:

جميع النـــاس منّـــي وأنـــا بيهـــا

ومواكب سِدت كَـــدَّه وأنـــا بيهـــا

وطيور أم العلا تِرِفّ وأنـــا بيهـــا

تغـــــدار للـــــدنيا ودّهانـــــه[١]

٥ ــ المَرْبع

قصيدة غنائية طويلة تتألف من وحدات رباعية، الأشطر الثلاثة الأولى منها متحدة القافية والرابع يقفى بقافية المطلع، وقد نظم المربع على أبحر مختلفة وفي أغراض شتى أهمها الوجدانيات كالغزل والشكوى والرثاء والحنين، وكان له دور في مؤازرة الحركات الوطنية. وقد قل النظم والغناء فيه حالياً، ويذكر صاحب كتاب الطرب عند العرب أن منه نوعاً يدعى كلمة ونصف[٢] يغني على البيات، وطريقة غنائه أن يجلس الرجال على الأرض في شبه دائرة، ويمد كل منهم ساقه اليمنى يضربون بها الأرض معاً لضبط الوزن (وهذه الطريقة يستعملها الحلبيون في غناء القدود والموشحات والأدوار) وهم يرددون المطلع: "قلبي ينوح مالومه" بينما يقف المطرب بينهم وهو يغني هذه الرباعيات؟

ومن هذه المنظومات الغنائية نوع أشبه بالحداء تأخذ وحداته الرباعية بعضها بعناق بعض برابط لفظي ومعنوي كقولهم:

مـــن وِنينـــي كـــام جـــارى

أو بعد مـــا يلفـــي الـــدارى

بكت عينـــي بـــدمع جـــاري

يـــــشبه لكـــــتّ الغمـــــام

بكت فـــوق الـــوَجنْ دمعـــي

ويْحـــنّ لفِرقـــاك ضـــلعي

صرت بس أومـــي بإصـــبعي

أو بعد مـــا أوعـــى الكـــلام

بعـــد مـــا أوعـــى ونـــازع

---

(1) الأغاني الشعبية ص ١١٣.

(2) الطرب عند العرب ص ٢١٨.

ولمُنْيتـــي القَـــدَرْ مـــانع
أنو تبـــدي الوصـــل راضـــع
غيـــــر أحـــوالي الفطـــام

غيّـــــــر أحـــــوالي الأَوَدَّه
من رَمـــاني بـــسهم صـــدّه
لـــيش عنّـــي بحـــب بعـــده
أو مـــــارَعَ ويّـــايَ الـــذمام

مـــارعَ ولا خـــاف ربّـــه
بـــلا ذنـــب حطّنـــي مْـسَبّه
جـــا قلـــت آنـــي أحبّـــه
حـــــرّم علــــيّ الكــــلام

حــــرّم وعنّــــي تَعـــدّه
ويحـــذف بمـــاء صـــدّه
مـــا تمـــس النـــار جِلـــدَه
كـــل مـــن يمـــوت بغـــرام(١)

٦ ــ النايل والسويحلي

النايل ضرب من الشعر الشعبي الغنائي المثنوي، شطراه متحدان في القافية، وينظم على بحر البسيط، وهو كالميجانا يوشح به المغني أبيات العتابا للتخفيف من وقعها المؤسي لذا فإن موضوعه الأول هو العشق.

لا زْرَع شْكارة لعشيري واسقيها مَيّْ العين
واحصد هروشْ القلب لا ما يجـــي الـــزين
لا زرع شكارة لعشيري من تُتُن بو وريدة
يا يوم صايح خطا على النـــايم وحيـــدة(٢)

يروى أن التي ابتكرت النايل فتاة من عشيرة العبيد كانت تحب فتى اسمه نايل وقد قالت فيه:

نايل قَتلني ونايل غيّـــر الْـــواني
ونايل بشوقُه سقيم الروح خلاّني

(1) الأغاني الشعبية ص ١١٩.
(2) مأثورات شعبية من وادي الفرات ص ٢٧ ــ ٢٨.

ولربما سمي النايل بنوال المنى، كأنهم يمنون مغنى العتابا الفراقية الذي أثقله الحزن والفراق بنيل المنى، ومن أنواعه الغرباوي نسبة إلى غربي العراق، والعراقي نسبة إلى العراق.

والسويحلي يغني بنغم البيات أكثر خفة ورشاقة ورقة.

بالقلـــــب رســـــمَكْ   خلّــك بعيـــد بـــلاد

بالقلـــــب رســـــمك

كل من على اسمك   القلـــب لُـــهْ يفتـــاج

كـــل من على اســـمك

انتقل النايل والسويحلي من عشائر فرات العراق إلى سورية وكثر شيوعهما في مناطق دير الزور والرقة وريف حماة وحمص، وأصبحا من الألوان المحببة في الغناء يغنيهما الرجال والنساء أثناء العمل في القطاف أو على مراقي البناء، وفي جرابلس نوع منه يسمى الساجورى نسبة إلى نهر الساجور تتردد فيه عبارة أمان يا ولّو وهذا النوع المفضل حالياً في حلب، وممن اشتهر بغنائه فيها مطرب العتابا المشهور ــ أحمد علي حسن.

٧ ــ أنواع أخرى من الأغاني الشعبية

أ - الندب: النعي والمعادّة

الندب في المآتم قديم يجري في طقوس خاصة، وهو لون من الشعر الرثائي يغلب عليه مدح الميت وإظهار التحسر والألم واللوعة، تخالطه أحياناً الحكمة والموعظة، وهو استمرار لطقوس الحزن على الإله الميت في ميثيولوجيا وادي الرافدين وحتى طقوس التعزية الحسينية، ولا نغالي إذا قلنا إن العشق والحزن اللذين يقابلان الحياة والموت هما المنبعان الرئيسيان لكل الإبداعات في الشعر الشعبي، ومع تأصل المدنية في الحواضر الكبرى وغياب علاقات القبيلة ومشاعرها الجماعية وأخذ الأسرة الصغيرة دورها المستقل في مجتمع المدينة اختفت تلك الطقوس العنيفة في إظهار الحزن وتم الاستعاضة عنها بطقوس دينية هادئة تتيح للمفجوع السلوان والتفكير والرضى بحكم القدر هذه الطقوس تتمثل بقراءة القرآن في الليالي الثلاث للوفاة وتدعى "المقريّة" وقراءة دعاء خاص صباح اليوم الثالث حول القبر مع قراءة القرآن ويدعى هذا الطقس بـــ "التيلت" أي الثالث.

ومنذ العصر الجاهلي كان البكاء على الميت في المجتمعات القبلية يأخذ طابع الحرفة لتعميق مظاهر المشاركة الجماعية، فهناك نساء ندّابات يحترفن هذه الصنعة، وكلما كان الميت كبيراً في قومه كانت احتفالات الندب أكبر.

والنعي أشعار حزينة تغنيها النساء في المأتم في بيت المتوفى وحول قبره، أما المعادة فتختص بها العدّادة وتسمى القاصودة أي التي تنشد القصائد في رثاء الميت حيث يجتمع النساء حولها في حلقة وهن واقفات يضربن صدورهن لوعة وحزناً، أو هكذا يمثّلن، والطبل يقرع، وفي داخل الحلقة رجل وامرأة ويتقابلان بسيفيهما ويتحركان على إيقاعات الطبل والغناء؛ وقد ذكر عبد القادر عياش في صوت الفرات أن هذا اللون كان شائعاً في مناطق دير الزور.

ب ـ الموليّـة

الموليَّة واحدة من الألوان الغنائية التي انتقلت من جنوب الفرات إلى أعلاه. وهي كغيرها من الأغاني الضاربة في عمق الزمن لا نعلم علم اليقين سبب تسميتها، وإنما هو التخمين والاجتهاد القائمان على بعض المرتكزات التاريخية واللغوية.

١ ــ ربما انحدرت تسمية "موليّة" من نداء يا مواليا ــ يا مواليه، والذي به سمِّي الموّال على الاجتهاد نفسه، ويعيد بعضهم هذا النداء إلى رثاء الجواري سادتهم البرامكة بعد نكبتهم. ويرجح لدينا من خلال ما نلاحظه من حزن عميق في كلمات ولحن الموليّة الأصلية ــ التي لم يطلها التطور ــ أن المراثي الحسينية وجدت في الموليّة اللون الشعبي المعبر عن الأحزان التاريخية.

٢ ــ أو أنها من كلمتين "مو" و "ليَّة" أي ليس لي، وهذا المضمون تعبر عنه أغلب الرباعيات الموليّة في فراق الأحبة، وامتناع الأهل عن تزويج الفتاة بحبيبها العاشق.

ينشد المغني الرَّقّي ملك اليُتيِّم في بعض موليّاته:

عالعين موليتين وَرْدِتْ لابو دالي
والعين سودَه كْحَلا من جَرِّ الميالي
والله المانْطوني هالجْ لاصبح دلاَّلي
وقول حبَّها الوقت هوَّ الوداع بيَّهْ

المَرْسال جاني بْعَجلْ يقول الولِفْ مضيوم
يبكي من ضيم الأهلْ ويزيد همِّي هموم
الودّا معساك بالمطاب محمَّله بعبْرَه تِدوم
اصبر يا ولِف القلب، كنا رَجاويّهْ

لك عليّه نجدِ، إن جادَ الأهلْ يعطون
وإن جادْ هالطمع، على الله كل شي يْهون
قلبي عليك ا نْعطب، والناس ما يدرون
صبرَك عليّه ولِف، ما ضل عليّْ شيَّهْ

٣ ــ أو إنها من "الويل" في التفجّع والندب وبث أحزان النفس والتعبير عن المصاب صيغ منها "ويليَّه" ثم توجت بالميم فصارت موليّه. ويؤيد ذلك نداءات التفجع بالواو والياء واللام في مطالع الموليّة الأصلية.

٤ ــ أو أنها من هللوية بعمنى سبحوا لله، ثم أصابها التغيير، وبعض الغناء الديني كما في فاصل اسق العطاش يبدأ بــ "مولاي"، وهذا يجعل أصل الموليّه دينياً، والرأي في أن أصل الموليه من هللوية بعيد الاحتمال للمفارقة البعيدة بين الكلمتين، وحتى تطبيق هللوية على النوع الغنائي الفراتي الآخر المسمى هليَّيه" والذي ينظم على البحر الوافر غير وارد لأنه مأخوذ من العربية الدارجة في الترحيب "هلا"

والفصحى "أهلاً".

٥ ــ إنها اسم علم لفتاة تدعى "موليّة" عاشت قصة حب وفراق، فغناها حبيبها بهذا اللون الدامع. وهي قصة تشبه قصة نشأة العتابا وغيرها، والناس يميلون إلى نسج الأساطير والقصص الشعبي.

تنظم المولية رباعيات على البحر البسيط، الأشطر الثلاثة الأولى متحدة القافية، والرابع ينتهي بــ "يّه"، ومن المرجح أنها كغيرها من الرباعيات الغنائية كالعتابا كانت استمراراً وتطوراً لفنون شعرية غنائية سبقتها كالدوبيت والكان كان وبذلك يكون أول ظهور لها في القرنين الرابع والخامس الهجريين.

في الرقة تسأل عن مغنى الموليّة فيقولون إذا أردت أن تسمع الموليّة الأصلية فاطلبها عند أحمد الحبيّب، وبين يدي شريط مسجل لهذا المغنّي بمصاحبة الإيقاع فقط، لا يمكن حين سماعه إلا أن تشعر بالنغم المأساوي الحزين، ومعاناة المغني في الأداء، فهو يمثل معاني الكلمات باللحن المعبّر. وهو يجسد بتلاوين الصوت وامتداداته المشاعر الإنسانية، ومع انتشار الأغنية الحديثة ومصاحبة مختلف الآلات الموسيقية لها، أصاب التطور المولية المغناة في المدن الفراتية كالدير والرقة إذ مازجت الفراقيات الحزينة الصور الغزلية، وأصبح المغني مصحوباً بعدة آلات موسيقية وأصبحت كلمات الموليّة أكثر وضوحاً، ولحنها أكثر خفة ورشاقة، ثم دخلتها الآلات الغربية فبعدت عن أصلها، مع الاحتفاظ بمعالم هيكلها اللحني الأول، وبنيانها الفني في النظم.

ومع انتقال الموليّة إلى المدن الداخلية متل حلب: وشيوعها، في الأعراس واحتفالات الأفراح، أصبح لحنها مرقصاً مبهجاً، بما يلائم الذوق الحضري ومن مطالعها التي شاعت في حلب:

يا عين موليّتين عيني يا موليّة

درب الأحبة قُطَبْ عِمِلْ برجليه

أو: **يا حباب لا ترحلوا ضلّوا حواليّه**

أو: **جسر الحبيب انكسر من دوس رجليّهْ**

وعادة ما يتم ترديد المطلع الثنائي بين رباعيات الموليّة، ومن الرباعيات المغناة في حلب، والتي نلاحظ فيها حلول الصور الغزليه محل البكائيات الفراقية:

من هون لعندِنا، ومن هو لَعَنا

بتِسْوى من خيل العرب، ومن فواكي الجنّا

إيمتا يِعود الزمن، وبتيجي لَعَنا

لَفْرش فِراش الهنا، وغطيك بإيديه

لا طلَع عاراس الجبل وا شرف على الوادي

وقول يا مرحبا، نسَّم هوا بلادي

يا رب يطوف النهر، ويغرِّق الوادي

لا عْمِل زنودي جسر، وقَطِّعكْ ليّه

اليوم لم يعد يقتصر الأمر على التطور الذي يصيب الموليّة وغيرها من أغانينا الشعبية ذات الجذور التاريخية وإنما تعدى ذلك إلى خطر اختفائها أمام الهجمة الفنية اللا متجانسة والمنبتة عن الجذور التاريخية لتراثنا الشعبي الغنائي.. هذه الهجمة التي تحمل لواءها الأغنية الاستهلاكية الحديثة.

ج ـ الشوملي

وهو من الغناء الذي انتقل إلى المدن تحت اسم الهويدلي، وينظم على مجزوء الرجز، يتألف من مطلع ورباعيات، الأشطر الثلاثة الأولى متحدة القافية والرابع على قافية المطلع، ومطلعه كالمطلع الشائع في المدن عدا كلمة الشوملي التي تحل محل "هويدلي" ونغمه السيكاه.

عالــــشّوملي عالــــشوملي   نــــــارَك ولا جنــــــة هلـــــي

وسمي هذا الغناء بالشوملي نسبة إلى الشَّومَلْ وهي الريح الشمالية.

د . البكـرة

وبه تتغنى النساء بكرة في مواسم الحصاد وهن يذهبن إلى الحقول أو يعملن فيها للتخفيف من مشقة العمل ويتألف من مطلع ورباعيات، الأشطر الثلاثة الأولى متحدة القافية والرابع على قافية المطلع، وينظم على الهزج، وقد ذكر صاحب كتاب الطرب نموذجاً منه نورده فيما يلي:

خَبَبْ يمشي المدلّل بزرق النيلــي   على صدر المدلَّلْ دقّ يِحلــى لــي

خَبَبْ يِمشي الترف والنَّهد منه زام
ظريفة أدعج مْهَيكل كامل الهندام
يرمى لو زرق عينيه نَبلْ وسْهام
من شفته يهلّ وادم رقد حيلي[1].

د ـ اللالا

وهو من الغناء الذي انتقل إلى المدن وشاع فيها، تغنيه النساء في الأعراس، ينظم على مجزوء الرجز، ويتألف من مطلع ثم تليــه الأبيات، وكل بيتين بقافيه واحدة.

عــــــــــــاللا لا لا لا ولالا	**لـــيش الزعــل يـــا خالـــة**
وأنـــــا عاطيتـــــك روحـــــي	**بـــالله اعْطينـــــي بــــدالا**
مـــــا قلتلــــك يـــــا يُمّـــــا	**فلّـــــي جـــــدايل راســـــي**
كـــــل البنــــــات انخطبـــــوا	**إلا ابـــــن عمـــــي ناســـــي**
مــــا قلتلـــــك يـــــا يمـــــا	**علـــى الراحـــة عينينـــــي**
مـــا ادري المحبـــة مـــن الله	**مـــا ادري العـــشق ســـابيني**

تتنوع أغاني في اللالا في المحافظات والمناطق السورية، وقد جمع بعضها الملحن سمير كويفاتي وقدم بانوراما عن أغاني اللالا في مهرجان الأغنية السورية السابع عام ٢٠٠٠.

---

(1) الطرب ص ٢٣١ ــ ٢٣٢.

هـ - أغنيات شائعة

من الصعب حصر جميع الألوان الشعرية الغنائية على أننا نذكر منها بعض الأغاني المصاحبة للدبكة مثل: السية وهلابا، كل الهلابا بالغالي، وردت على الخرعوبة، ويا مياسة، عاليادي، على عميم على عمام، الدلعونا، ومنها غناء زيارة الأولياء في أوائل الربيع في دير الزور حيث تقصدهم النساء للتبرك والابلال من المرض ونيل المنى وفك عقدة الحبل والخطوبة.

يـــا وَلِـــي جيتَـــكْ زايـــرة   مـــن كِتـــر مـــاني بـــايرة[1]

ومنها أيضاً أغاني تحية الربيع وتغنيها الفتيات، ومنها أغاني الرحى، وأغنية أبو الورد المشهورة، حيث تغني الفتيات ومن حولها صاحباتها يرددن ويصفقن.

أبـــو الـــورد يـــا بـــو الـــورد   غـــزلان عالمـــارد تـــرد[2]

ومع انتشار التعليم في الكتاتيب والمدارس أدركت الأم قيمة العلم فهي تعبر عن ذلك بالغناء وتستقبل ابنها فرحة بالدواة التي يحملها والحبر الذي يلطخ ثيابه.

يـــا مرحبـــا يـــا تابَـــهْ   والجـــاي مـــن كَتّابـــه
والدوايـــــة بإيـــــده   والحبـــر مـــالي تيابـــه[3]

أما أغنية على عميّم الواسعة الانتشار، والتي تمتاز بالخفة والرشاقة فإنها تعتبر من الأغاني الشعبية المرافقة للدبكة في حلب، ومن أغاني القرادي في لبنان، ومن أغاني المطلوع في فلسطين، وأصل قصتها تتحدث عن حالة اجتماعية تتمثل في تفكك الأسرة بعد انفصال الأبوين واضطرار الأبناء اللجوء إلى العم للعيش لديه؛ ويصبح العم أبا ثانياً بعد فقد الأبوين وتعرض الأبناء للشقاء.

علـــى عْمَـــيِّم علـــى عْمـــام   رَفـــرِف يـــا طيـــرَ الحمـــام
علـــى عمـــيّم يـــا عمـــي   ويـــا أختـــي لا تِنْهمّـــي
وابويـــا دَشَّـــر أمـــيّ   وأخويـــا ســـافَرْ عالـــشّام
وعلـــى عمـــيّم دلّـــوني   وعلـــى عمـــي ردّونـــي
مـــا عـــادْ دَمـــع بعيـــوني   ومـــا عـــدِتْ أعـــرف أنـــام

أن الكثير من الأغنيات الشعبية الشائعة في مناطق عديدة يصعب الجزم بمنطقة نشوئها الأولى، ولا يمكن الاعتماد دائماً على كلمات الأغنية أو لحنها أو لهجتها لأنها عند انتقالها تخضع للمؤثرات البيئية الجديدة، وتتعرض باستمرار للحذف والإضافة في مقاطعها.

---

(1) مأثورات شعبية من وادي الفرات ص ٢٤ ــ ٢٥.
(2) مأثورات شعبية من وادي الفرات ص ٢٤ ــ ٢٥.
(3) مأثورات شعبية من وادي الفرات ص ٢٤ ــ ٢٥.

شعر البادية الغنائي

البادية هي الموطن الأقدم للشعر وشعرها امتداد في شكله وأغراضه للشعر القديم بالرغم مما أصاب لهجته من انحراف عن الفصحى، والبحث فيه لا يفيد في معرفته فحسب وإنما في تصور معرفي لحالة الشعر القديم في عهوده الأولى وضمت مناخات فكرية واجتماعية وبيئية مماثلة، فقد بقيت البادية على مر العهود جزيرة شبه منعزلة عن التأثيرات الثقافية والاجتماعية التي تعرضت لها ا لحواضر وطورت لغتها التعبيرية الشعرية والغنائية.

ما زال الشعر البدوي، كما نشأة الشعر الأولى، شعراً مغنى، يلقى منغوماً بمصاحبة الرباب على الأغلب، أو ترافقه آلات أخرى كالطبل، أو التصفيق بالأيدي، ومثلما تختلف أنغامه باختلاف نوع الشعر فإنه تتعدد أبحره الشعرية وأوزانه حتى تتجاوز الخليليات إلى أوزان يصعب حصرها، وتبقى النغمة هي الضابط الحقيقي للوزن.

ومثلما كانت لهجة قريش قديماً هي اللغة الفنية الموحدة للشعر ينظم بها الشعراء على اختلاف قبائلهم ولهجاتهم، فإن للبدو اليوم لغة أدبية واحدة هي لغة الشعر ينظمون بها أشعارهم على اختلاف لهجاتهم وقبائلهم، وقد غزت هذه اللغة الفنية شعراء الأرياف والمدن الذين ينظمون المطاول والموال والعتابا، وبالرغم من أن البدو فقدوا الإعراب ومالوا إلى الكسر والتنوين وتخفيف الهمزة أو إلغائها والتوسع في إبدال الأحرف فإن آثار الفصحى ما زالت في قصائدهم تظهر بين الحين والآخر في أبيات فصيحة تماماً.

إننا لا نشك أن الخليل لم يقعد جميع الأوزان الشعرية، وقد حفظ لنا عصر التدوين بعض القصائد الخارجة عن الخليليات واعتبرها مضطربة الوزن وأغفل القسم الأكبر وتركه للضياع، نتساءل ألا يمكن للشعر البدوي اليوم أن يقدم لنا فكرة، ليس عن تلك الأوزان الضائعة فحسب، وإنما عن طريقة غنائها، والشعر في لغة العرب هو الغناء. ويرى شفيق الكمالي أن الوزن في شعر البدو خاضع لمقاطع صوتية كما هي الحال في أوزان الشعر الغربي وبهذا جاء على أوزان يصعب حصرها كما في الزجل[(١)].

وما يزال هذا الشعر البدوي الغنائي في حاجة إلى دراسات ميدانية واسعة لمعرفة أنواعه وطرق أدائه، وسنشير فيما يلي إلى بعض أنواعه المشهورة.

١ ـ القصيد

ويدعى في الجزيرة العربية باسم الديواني لأنه ينشد في ديوان الأمير، والمسحوب لأنه تمد حروفه عند الأداء، والشاعر يدعي بالقاصود. أما أغراضه فهي أغراض الشعر التقليدي من مديح وهجاء ورثاء وفخر وحماسة وغزل ونقائض ومراسلات. بعضه ينظم على الأوزان الخليلية وبعضه ينظم على أوزان أخرى لم يتم حصرها، يقول عبد الله خميس في كتابه الأدب الشعبي في جزيرة العرب عن أحد دواوين الشعراء: "عمدت إلى مجموعة واحدة لأحد شعراء البدو وهو ابن جعيثن وهو من المكثرين ممن يتلاعبون بأوزان هذا الشعر ويتقنون في ضروبه فوصلت إلى ما يقارب العشرين وزناً ولما أقارب نهاية الديوان"، وعادة ما يغنى القصيد في مجالس الأمراء

---

(1) الشعر عند البدو ص ١٥٧.

بمصاحبة الرباب، وللقصيد شعراؤه المشهورون بين القبائل، يقول مشعان بن هزّال من قصيدة له في الفخر:

حِنّا شُباة الحرب وإن شبّت النار   وتفازَعَت بين الجموع المشاهير

وحنّا هل الجمع المسمى إلى سار   مِرْكاضِنا يشبع به السبع والطير

ورفاقته واللي حذِانا لهم جار   وحنّا عليهم نحمي الجار ونجير(١)

٢ ـ السامري

ينظم على الرمل، وبه يسمر الساهرون ويغنون أشعار الجوى والحنين، وتقتصر موضوعاته على الوجدانيات، ويؤدي مع الرباب، ويردد السمار مع الشاعر المغني بعض الأبيات، وفي نجد يؤدي السامري فريقان يجثوان على الركب ويتبادلان الغناء شطراً فشطراً أو بيتاً فبيتاً.

ومنه قول محسن الهزاني:

أشتكي لك من هوى نُجل العيون   يوسُفيّات المَها حُمر الشفاه

سالبات للملا تُلْع الرِّقاب   خُرّدات بالبيوتِ مْخفَّرات

عنبرياتُ الروائح والكمال   في جمال قايمات قاعدات(٢)

وبدو النقب في فلسطين يطلقون لفظة السامر على اللعب ليلاً، وقد اعتادوا أن يقيموا السامر بعد الانتهاء من الدحية آخر الليل، والرجال المسنون هم عماد اللعب، وهو كالدحية إلا أنه أسهل في الحركات وأهدأ في اللعب، وغالباً ما ترقص أمام السامر امرأة مسنة.

وحركات الرقص فيه تحتاج إلى خبرة ودقة وإتقان. والمنشد في السامر يسمى الرّزاع، وهو يلقن المجموعة القريبة منه شطراً بصوت مهموس فينشدونه بلحن خاص على إيقاع التصفيق البطيء، ثم ينتقل إلى المجموعة الثانية فيلقنهم فينشدون بنفس اللحن، وهكذا يتناوبون الإنشاد.

والرزع هو الوسيلة التي يعبر بها سكان النقيب بالشعر المرتجل عما يجيش في صدورهم من أفكار، ويشترك فيه الرجال والنساء والفتيات، وقد أوشك هذا الأسلوب أن يختفي من الحياة العادية، وبقي الرزع مقصوداً على السامر.

بلادْ جاها المطرْ وبلاد ما جاها

وبلاد جاها كَحيلُ العين وارْواها

العنُقْ عُنْق الغزال الـ مرتَعُه في الروض

حبك سقَطْ في ضميري خاضْ قلبي

يا زينْ يا حلو وبلادك نويناها

---

(1) الشعر عند البدو ص ٨٦.

(2) الشعر عند البدو ص ٩٧.

صُمنا عـن الـزاد والقربـة طويناهـا

سـلِّم بعينـك وخلّـي يَـدك بحناهـا

ياللي سـلامك يـردّ الـروح مجراهـا

٣ ـ الحـداء

وهو أقدم أنواع الشعر، ينظم على الرجز تاماً ومجزوءاً، أغلبه في الفخر والحماسة لأنه ملازم للمعارك، وينشد على ظهور الخيل. وهو مقطوعات متتابعة يحدو بها الفارس، كل مقطوعة مؤلفة من بيتين، ومن المألوف أن يذكر الشاعر محبوبته وهو يحدو على ظهر الحصان في خضم المعركة، أو في الطريق إليها، أو عائداً منها مفتخراً بالنصر على أعدائه وبحسن بلائه في الحرب.

والحداء منتشر في جميع البيادي والصحارى وفي نقب فلسطين، ونظراً لسهولة النظم فيه فإنه من أهم الأشكال الشعرية وأكثرها انتشاراً، يعبر به البدوي عن عواطفه وانفعالاته.

وفي فلسطين يسمى التحداية ويكون بشكل ديالوغ يتقابل فيه مغنيان أمام صفين متقابلين من الدبيكة الذين يرقصون ويصفقون بالأيدي ويرددون اللازمة "يا حلالي ويا مالي" أو بشكل آخر حيث يجلس الرجال في فسحة الدار على مقاعد متقابلة.

يـا ربـى عنـدك نـصر اقهـر جيـوشَ اللـي كفـر

حتـى يجينـا المنتظَـر مـن عنـده بالنـصرِ المبـين

يـا حلالـي يـا مـالي

وهذا شكل آخر من الحداء منتشر في البادية:

بنـت الـشرابي صـيّحت شـقّت جديـد ثْيابهـا

والدقَّـة الـصّارت عليَّـه تِـسْوى الجزيـرة ومـا بِهـا[1]

وفي العراق لون من الحداء ينظم على بحر البسيط رباعيات، الأشطر الثلاثة الأولى متحدة القافية والرابع بقافية أخرى.

٤ ـ الهَجيني

وقد سمي بذلك لأنه ينشد على ظهور الهُجن، وعلى صوت الغناء تجتمع الإبل المتفرقة وتتلامس أعناقها وتسرع في سيرها، أوزانه متعددة تتجاوز الخليليات وتخضع لابتكارات الشاعر، وأغراضه تتناول موضوعات الحب والفخر ووصف المعارك.

القلـب وَرّدْ علـى دَبلـه مـار الـبلا أن كـان تنحـاني

مـا هـي خفيفـهْ ولا خَبْلـه يـا ليتهـا عُقـب عمـاني

---

(1) الشعر عند البدو ص ٩١.

مَبْــسَم التـــرف بـــه قبلــه   وأنـــا مـــا جيتُـــه ولا جـــاني
ونْهيــدها يــوم تِقــرَبْ لـــُهْ   لـــون الزبيـــدي بريـــضاني[١]

٥ . النبطي

ويدعى أيضاً بالركباني، وينظم على أبحر متعددة أهمها البسيط وتقفى صدوره بقافية وأعجازه بقافية أخرى ولا تختلف أغراضه عن أغراض الشعر القديم، وبه يتخاطب الأمراء، وقد حظي بالاهتمام الكبير فأفردت الصفحات في صحف ودوريات الخليج. يقول محمد بن راشد المكتوم من قصيدة له:

دموعُ العينِ سفّاحة كما جارى من الوِديان
من العينين منثورة عسنّ الـدمع يطفيهـا

شكا لَكْ من هوَ أسبابُه تنابت دونَـه
فلا الشكوى على الشاجي حكمها نفسُ قاضـيها[٢]

وتمارس النساء نظم هذا الشعر، وبه يبثثن لواعج الحب والشجن كقول فتاة الشارقة:

آنـــوح واهـــلّ عبراتـــي   وجفنـــي محـــاربْ لـــذّة النـــوم
يـــا مالـــكَ احـــساسي وذاتـــي   أرجـــوك لا طـــول ولا تَـــشوم
روحـــي وروحـــك يـــا غَنـــاتي   يتـــزاوَرَنْ فـــي طيـــفِ الحلـــوم
وان كـــان يرضـــيكم ممـــاتي   روحـــي فِـــداكم وانـــتم سْـــلوم[٣]

٦ ـ الحوارب

وهو لون من ألوان الحداء لكنه ينظم على قاعدة النبطي ويختص بموضوعة الغزو والحروب، وبإنشاده يزداد المقاتل إقداماً وشجاعة، فهو بمثابة طبول الحرب يشد عزائم الرجال.

حنّـــا عمامـــك لـــو رَحَلْنـــه   يـــا جـــرد مـــن ننـــزل عليـــه
بِحْرابِنـــا يامـــا طعنّـــه   وكـــم فـــارسٍ صـــلنا عليـــه
بِرْواحنـــا نفـــدى وطنّـــه   ســـعيد يَـــلْ نِرضـــى عليـــه[٤]

٧ . الدحّة

وهي رقصة ترافقها أغان خاصة مؤلفة من رباعيات، الأشطر الثلاثة الأولى منها متحدة القافية، والشطر الرابع بقافية أخرى عليها تبنى باقي القوافي، اشتهرت بها قبيلتا شمر وعنزة، ويشترك في الرقص البنات والشباب في حلقة تتوسطها امرأة حسناء حاسرة بيدها سيف تلوح به وتغني، وبعد كل بيت تردد دح دح، ويردد الجميع

---

(1) الشعر عند البدو ص ٩٩.
(2) المنتدى س ٣ ع ٣١ ص ٣١.
(3) المنتدى س ٣ ع ٢٨ ص ٢٧.
(4) الطرف ص ٢٣٤.

قولها، وبها سميت الدحة، ولعلها لغة مأخوذة من دح البيت في الثرى: وسّعه، كأن حلقة الرقص بمثابة البيت يوسعونه، أو أنها من الدّحوح: وهي المرأة العظيمة، وهذا يؤكده توسط المرأة الحسناء العظيمة حلبة الرقص بسيفها المشرع، أما دح دح فهي لغةً كلمةٌ تقال للمقرّ إذا تكلم: بمعنى اسكت فقد أقررت، والدّح في لغة الأطفال كل شيء جميل يغري الطفل باللعب به أو امتلاكه.

ومن لطيف عاداتهم أن البنت لا تنهض إلى الرقص إلا إذا أعطاها الشاب ثمنها، وثمنها هو بضعة أبيات غزلية مرتجلة من الشعر كهذه الأبيات:

يـــا امّ الثمـــاني العـــذاب
خمّـــي حيـــاة الـــشباب
قبـــل غثيـــث التـــراب
يجبـــر عليكـــي وهلـــي
يـــا ام الثمـــاني الرهـــاف
لابـــد لـــك مـــن قبـــر واف
عنـــك الـــضعاين مجـــافي
بس أنت بـــأرض الخلـــي(١)

والدحة عند بدو فلسطين في النقب يطلق عليها: الدحية والسهجة والسحجة، وفيها يرددون لفظة دحيّ بويّ، وهي عندهم فرجة بمثابة المسرح في المدينة، ويحق لكل فرد أن يكون متفرجاً أو لاعباً، وتقام في مناسبات عديدة كالختان والأعراس والأعياد وعودة الغائب والسجين والحاج.

يتوافد الناس بعيد الغروب على بيت المفرّح، يتبعهم الأطفال، تنطلق الزغاريد، يصطف الأطفال ويصفقون وترقص أمامهم الفتيات الصغيرات، ثم يتقاطر الرجال فيترك الأطفال ساحة اللعب لهم، فيشكلون هلالا مقابل النساء الجالسات ويرددون لفظة دحيّ بويّ ترديداً مستمراً مع التصفيق الحار ويهزون رؤوسهم وأجسامهم بانتظام، ويتحركون إلى الأمام والوراء بخطى متناسقة وهم في لباسهم التقليدي، فتنبري لهم امرأة ترتدي ثوباً طويلاً أسود، مقنعة لا يظهر من وجهها غير عينيها، بيدها سيف أو عصا، ترقص على الإيقاع، والرجال يتقافزون أمامها وهم يطلقون الصرخات الحماسية، وهي تحاكي حركاتهم بحذر، وتهدد بالسيف من يحاول أن يمسها، واللاعبون يتبارون في الاقتراب منها وأخافتها، وعندما يبلغ التعب أوجه باللاعبين يحضر الشاعر، ويسمونه البَدِّيع وربما يكون واقفاً معهم في البدء وينشد على الإيقاع، وعادة ما يبدأ بمدح المفرح مشيداً بكرمه وسعة بيته:

يا بيت المفَرِّح والراية تذعذع فوقيّه
يا بيت المفرّح متل الســرايا المبنيّه
راعية **أنا داخــل ع كبيــرة البوشــي**
الراقصة: **تجيـــب حويـــشي الدّحيـــة**

---
(1) الأشعار الشعبية اللبنانية ص ٩٣ ــ ٩٤.

راعية وإن ما جابت الحاشي
الراقصة: غلطة لساني رَديّة
راعية أنا بَدِّيع وأبوي بدّيع
الراقصة: وأمي رقّاصة نشميّة
راعية والحق ع باقي الطاقيّة

والرقص أمام الدحية ليس عملاً مخجلاً، وقد ترقص ابنة شيخ القبيلة أو زوجته، واللعب يستمر حتى مطلع الصبح. ومع أن الدحية من أمتع العروض بالنسبة لسكان البادية إلا أنها قد تنتهي بمأساة نتيجة تعرض أحدهم لفتاة أو بسبب مهاجاة بين شاعرين، ولكل منهما قومه وأشياعه، والبدو عموماً يخشون الملاعب ويحسبون لها ألف حساب ويقولون: إنها تلم الحافي والمنتعل، ويقولون في التمييز بين السامر والدحية: السامر للناس العقّال، والدحية للفلاتية، أي للناس الذي الذين لا يلتزمون بالتقاليد و العادات ولا يخجلون من السفاهة.

٨ ـ الشروقي

نوع من القصيد ينظم على قاعدة النبطي تقفى صدوره وأعجازه بقافيتين مختلفتين، لحنه حزين فيه عمق وتأثير، يغلب على موضوعه ارتحال الأحبة، قيل في سبب تسميته أن فتى أحب فتاة، ثم ارتحلت مع أهلها شرقاً فراح يبكيها بهذا اللون من الشعر والغناء. ولغةً اشرورقت العين بالدمع: غرقت واحمرت، والشروقي: صاحب العينين الدامعتين. وقد شاع غناؤه في ضواحي المدن والأرياف حيث يحل البدو المقيمون ونصف الرحل، والشروقي والقصيد تسميتان أخريان للنبطي، وقد نسج على منواله أهل الحضر، ومن المولعين بنظمه الشاعر الشعبي اللبناني انطوان عكارى صاحب كتاب الأشعار اللبنانية ومن جميل قوله:

يللي خدودا وَرِدْ وعيونها حلوين شِفْتا بِفَجْر الوعد ع جناحْ عصفورة
وقِصّة زمان الهوى بِقْيت شي خمس سنين معها بحروف القلق عالسّر محذورة
قطفنا عبير اللِّقا لحظات مسكوبين بيكاس صُدفة وسحر وخدود معصورة
تجمع حدود الدنى بيفيّة الشربين تا نضيع لمعة أمل بعيون مسحورة
واللي يخبّي الخبر عن ضجة الجايين سجاد زهّر حكي بأسرار مستورة
يقلّد جدايل دَهَبْ عالصدر مرخيين ويترك حبالَ العطر عالأرض مشرورة

ومن الواضح أن انتقال الشروقي إلى أرياف المدن وضواحيها، شأن الألوان الشعرية الشعبية الغنائية الأخرى، قد طبعه بطابع البيئة الجديدة.

٩ ـ الحمّاشي

يقال حَمَشة: أغضبه وهيجه، والحماشي من الشعر ما يثير الغضب والهياج، أي الصراع، إنه لون من الشعر الشعبي الغنائي يأخذ طابع الحوار بين فتى وفتاة، يتألف من ثلاثيات الشطر الأول والثاني متحدا القافية، وقافية الثالث تبنى عليها الحوارية ويلتزم بها المتساجلان، تغلب على موضوعاته العشق والصدود والوصف الحسي للمرأة، ويعتبر الحماشي والدحة من ظواهر المسرح البدوي الاحتفالي والاستعراضي الغنائي البسيط

والملائم للبيئة الصحراوية وأحوال التنقل والارتحال، يشبه الكوميديا المرتجلة، ويتطلب قدرة فائقة في الأداء وارتجال الشعر. وفي تغريبة بني هلال حواريات مماثلة مما يدل على قدم هذا اللون الغنائي الذي يرضي حب البدوي إلى التشخيص على منصة البادية.

الفتاة:	**يا راعي الذّود**	**أقْهر ذودَك**	**أشوف اليوم تناحيني**
الفتى:	**شِفْت نهودِكْ**	**تحت عضودك**	**غداً قلبي قطعيني**
الفتاة:	**أنا حْبَارة**	**بأرض قفارة**	**حس الرعيان مجزيني**
الفتى:	**أنا صقْرك**	**مذكور لك**	**مدعوج العين بلا نيلي**
الفتاة:	**أنا حيّة**	**تحت صفيّة**	**يقتلك السم ما تجيني**
الفتى:	**أنا القَرّاي**	**ابن القرّاي**	**أقهر سمّك ما يسيني**(١)

١٠ ـ القصص الشعري الشعبي الغنائي

الحياة في البادية وما فيها من قصص الحب والغزو والترحال والمغامرات الفردية مصدر غنى للقص الشعري المغنى، وفي كتب السير الشعبية، وبخاصة سيرة بني هلال نموذجات كثيرة، وكان لمشاركة القبائل في الحركات الوطنية ضد الاستعمار الدور في نشوء قصص جديدة انتشرت أشعارها وغناها المغنون بمرافقة الرباب في المجالس.

لم ترق أية من هذه القصائد إلى مستوى الملحمة، لكنها تفوقت في شكلها ومضامينها وسيرورتها على القصة الشعرية المكتوبة بالفصحى، وكانت المعبرة عن جوانب من الحياة العربية في أفراحها وأتراحها، وعن نفسية العربي البدوي التي تبدو كضفيرة من الحب والحرب والافتتان بالطبيعة.

تسيطر في هذه القصص أجواء الحب والبطولة والمأساة، و في قصص المراثي يستفيض الشاعر المغني في وصف محبوبته مقدماً المبرر العاطفي لشدة أحزانه، وقد يخلع جزءاً من أحزانه على فرسه، فيصفه بأنه عاف الطعام وشرد في البراري حزناً على الفقيد.

وقصة البطل الشعبي محمد الملحم من بادية حمص معروفة فقد أحب فتاة اسمها نوف ولم يرض أبوها أن يزوجه إياها فاختطفها ليلة عرسها، وينتظم محمد الملحم في صفوف الحركة الوطنية، لتحرير سورية من الاستعمار الفرنسي، ويتعامل والد نوف مع الفرنسيين أملا في الانتقام من زوج ابنته، ويستطيع بالوشاية إلقاء القبض عليه ويحكم عليه الفرنسيون بالإعدام، ولم يحفظ والد نوف الجميل لصهره محمد حين ألقى الثوار القبض عليه وقرروا إعدامه لولا توسط صهره في الأمر وإنقاذه إياه، وفي ليلة الإعدام كتب الشاعر الشعبي قصيدته الشهيرة التي حملتها أصوات المغنين الشعبيين إلى القلوب والآذان:

يقــول محمــد الملحــم قــصيدة   بيوتْ مــسطَّرة وسْــط الكتــابي

---

(1) الشعر عند البدو ص ١٠٤. والمعنى: تحذر الفتاة الفتى من الاقتراب منها، فيقول: إنه لا يستطيع بعد أن رأى نهديها، فتقول: إنها كطائر الحبارى بالحس تهرب، فيقول: وأنا الصقر الذي يصطادك فتقول: إنها حية تحت حجر، فيقول: إنه عراف ابن عراف لديه رقية لقهر السم.

بديت أشرحْ على ما صــارْ فيّــا   ونارُ القلب زادت فــي الْتهــابي
أمــورُ الــدهر تعمــلْ للعجايــب   ومنها صار شحم القلــب ذابــي
أنا اللي كنت رايقْ لــي زمــاني   عقيد القوم يمْــسك لــي رِكــابي
أنا كنت الأَلْــف مــا ردَّ علــيهم   برق رمحــي إذا بــالجو غــابي
كنت لَوْ صاح صايح فــي عَرَبنــا   إذا يوماً غَــزَتْ قــومِ الجنــابي
أردُّ القوم وأرجــع نحــو ربعــي   بقينا بعيشْ طيــبْ والهنــا بــي
أنا اللي كنــت أنــزل ع الــسرايا   حرام أن كــان بتراجَــعْ جــوابي
الــدنيا خاينـــة والــدهرْ عاطــلْ   سقوني يا ربعْ كــاس العِطــابي
رجال المَبغضة بلــشة وســاوس   اجــاني أمــر أحــضُر بِطلابــي
أنا ما كنت عارف إِيــش صــاير   وما أدري إيــش كانــت سَــبابي
أتــاري علّقــوا مَرْســة ببكــرة   وكانت لأجل شنقي مــع عــذابي
ولما شِــفْتها صــحت الله أكبــر   كؤوس الــسم أهــون للــشرّابي
دموع العــين جــودي لا تكنّــي   دوم على فقدي لأهلي والقرابــي

* * *

ألا يــا طــارِش الخــلاّن عَــدّي   إلى حمــص وودّي لــي كتــابي
سلم على حمص العَدِيّــة وأهلهــا   وكل مــن دقّ بالــديرة طِنــابي
سلامي لروح نــوف وقــل لهــا   غدا يا نوف أُدفنْ فــي الترابــي
فسِلّوا سيوفكم يــا بــيض ســلّوا   إذا مــا أقبلَــت خيــلُ الجنــابي
وسلّوا ســيوفكم يــوم المعــامع   وخلّوا المعتــدي يغــدو ذهــابي
أنـــا أوْدَعْـــتكم لله ربـــي   من اليوم إلــى يــومِ الحــسابي
غــدا بالحــشر جمعــاً نلتقــي   يوم المــا أَحــدْ ينطــق جــوابي
إن كــان فــراقِكم يِــصْعب علــي   حكم الإلــه منــه الــسبع ذابــي
الموت مــن عنــد ربــي مقــدَّر   على ا لمختــار رووه الــصحابي
ملوك الأرض راحت يــا حبايــب   ترى الدنيا شبه نــسيم الهبــابي
خفيــفُ العقــلْ يِتْلَهّــى بمعاشــه   ويكنزْ مالُه فــي قلــب الخــوابي

* * *

ألا يا نــوف ربّــي لــي جنينــي   وعمرِك لا ترديّ لـــه جــوابي
ألا يا نوف خلّي الظعــن يِــسري   وهدّي وارحلــي بــرّا الخرابــي

ألا يــا نــوف أوصــيكي وصــية   لميــر الفــضل دقــين الطنــابي

وقــصي لِجُعــودك بعــد مــوتي   وحطِّيهم وسط لَحدي في الترابي

ألا يــا نــوف بالِــك ره تخــوني   وبعـــدي لا يغـــرّوك الـــشبابي

ولا تبدلي عنـــي رَجُــلْ غيــري   ولا تِغْتَــرّي ببهرجــة الثيـــاب

أنـــا محمـــد وأنـــت تعرفينـــي   وعزمي يِقْطعِ الصخر الـصلابي

يوم الفكيــت هودجهــا برمحــي   على زَرْقا متــل ريــح الهبــابي

يا زَرْقا ويــن راعيكــي أســافا   عجب دمعك على خــدّك ســكابي

أشوف الظَّعن عند الصبح يِنعــي   ونعــي الوالــدة أم الــضنا بــي

وتبكي نوف مــن قلــبٍ حــزينٍ   بدمع منه صــخر الـصُّم ذابــي

ألا يا نوف عنــدك ذيــب أشــمط   كفــرخ البـــاز أو طيــر العقــاب

تْوصّـــي فـــي ولـــدك ودلّليـــه   فهذا من الأعــادي مــا يهــابي

وهذا يشيلْ حِمْلــكْ يــوم غــاره   إذا ما هاجموا بــيض العــصابي

يجيكم فــوق مَرمــوغ الــسواعد   تقولوا محمد من المــوت طــابي

سلامي روح وحيِّي لي عمــامي   كـــذا أهلـــي وبقيـــة القرابـــي

يقول المثل الشعبي: البدوي بياخذ تاره ولو بعد أربعين سنة، وقد شب ابن محمد الملحم وأعطته أمه سلاح أبيه وقصة مأساته فثأر من جده الخائن.

ومن قصص البادية قصة نمر بن عدوان ومراثيه في زوجته وضحا، وهي معروفة في بادية الأردن، وتشبه في مأساويتها قصة حيزية الجزائرية، فهو تــارة يصفها محمولة إلي قبرها على جمل فيوصي زارع البستان بها.

يا زارعّ البــستان هنــا منيتــي   دونك على مجرى عيــوني ازْرَعْ

ازرع لنا مــراً ودفلــى وحنظــل   حتى دوم أذوقه واشرب واجــرع

وتارة يختلط فيتوهم أنها حية، ويسأل عنها فيترفقون به ويقولون إنها في زيارة إلى أهلها، ومما يهيج في أحزانه أنها تركت له طفلاً اسمه عقاب.

البارحة يا عقابْ حين القمــرْ غــاب   وحــين الثريــا كوكبــت عالمغيــب

جيــت الأهــل لُــنّ الأهــل غُيّــاب   بــس الفــرس بالبيــت ويّــه العبيــد

سايلتهم عن صاحبي ويــن غــاب؟   قالوا استَمع يا نمــر مــا هــو بعيــد

زاير هَلُه يا عقاب بــساعةِ غْيــاب   هـــالحين يِلْفِـــي والمحبـــة تزيـــد

ومن هذه القصص قصة الفتاة والعبد الذي خان أسياده وراودها عن نفسها فتمنعت وضربته فهرب

والتجأ إلى أمير إحدى القبائل وزين له الإغارة على قبيلة أسياده، وفي المعركة قتل أبناء عمها الثمانية وسبيت الفتاة، وعندما علمت أنها ستزف إلى العبد غنت الأمير قصيدة شرحت فيها خيانة العبد فأمر الأمير بإعدامه.

ما لوم عيني لــو بَكَــتْ لــي بطيحــة وما لوم الأخرى لو حَــدَرْ دمعَهــا دم

على عِيالِ عمــي هــالوجوهِ المليحــة يــوم يقعــدوا بالــديوان هَــرَجْهم دم

يا عبدُ يــا زَرْبــول سـويت قْبيحــة واليوم يا عبــدَ الخنــا صــايبكم هــم

وتريد من الزِّينــات بيــضا ومليحــة تلبس مقاويس الدَّهب وأنــت تــشتَمّْ

عندما تنتقل هذه القصائد القصصية المغناة إلى المدينة فإنها تفقد العنصر القصصي لتغير طبيعة الفرجة والاستماع، ولا يبقى من الأصل إلا إشارات غامضة تبنى عليها أغنية شعبية جديدة لها مضامينها وصورها ولغتها الفولكلورية الخاصة، مثال ذلك قصة الفتى مشعل العاشق الذي هرب من دوريات التجنيد أيام حرب السفر برلك (الحرب العالمية الأولى) وتوارى عن الأنظار، ثم ما لبث أن ألقي عليه القبض، وحاول أن يرشو العسكري التركي فخسر المجيدى وخسر حريته.

ع الأوف مَــــــــشْعل أوف مــــــــــشعلاني

مـــا نـــي تْبلِّيتُـــه هـــو اللـــي تْبَلاّنـــي

* * *

أنـــا شِــفت القــانون جـــاي مـــن بعيـــد

وحبيـــت أهــــرب ما طلــع فــي أيــدي

قـــال لـــي الوثيقـــة ناولتـــه مجيـــدي

لَطَـــشِ المجيـــدي وقال لي أنت فراري(١)

هذه الأغنية يغنيها الحلبيون، ولم يبق من كلماتها القديمة غير كلمتين: الأوف ومشعل وأصاب التغيير كلمات اللازمة، ونظم المغنون مقاطع جديدة لها ترضي أذواق الجمهور الجديد وغابت القصة الأصلية تماماً.

ع الأوف مـــــــشعل دينـــي مـــشعلاني

أهــــلاً وســــهلاً بحبــابي وخِلاّنـــي

وثمة رواية ــ لعلها الأصل ــ متأثرة بقصة النبي يوسف الصديق تجعل من مشعل فتى جميلاً تراوده الفتيات عن أنفسهن وتدعين أنه هو الذي راودهن

ع الأوف مـــــــشعل اوف مـــــــــشعلاني

مــــاني محاكيتـــه هـــو اللـــي تبلانـــي

---

(1) صور من الأدب الشعبي الفلسطيني ص ٧٦.

كروم الغناء والزجل
في الساحل والجبل

على ساحل بلاد الشام والجبال المحاذية لــه تنتشر ألوان خاصة من الأزجال الغنائية بجانب الألوان ذات الشيوع العام، إن الطبيعة الجميلة الغنية بالموسيقى الطبيعية والأصوات العذبة، وحياة القرويين الوادعة، وليالي الصيف الساجية، وحلقات الدبكة بين الكروم، والطقوس الاحتفالية، كل ذلك يهيج في النفوس الذكريات ومشاعر الوحدة والأحزان أو المسرة، فيعطفها إلى النظم والغناء، حتى تولدت تلك الثروة الضخمة من الألحان والأشعار الشعبية. وإن اكتشاف أقدم نوتة موسيقية في أوغاريت، وما كشف من مقطوعات شعرية كانت ترتل في المعابد، وملاحظة نظام التقفية في الرباعيات الشعرية الإيبلائية، وما قدمته الرقم الأثرية من إحصائيات لعدد الموسيقيين، يدل على الأصالة الشعرية الغنائية في هذه المنطقة، وعندما جاء الفتح العربي الإسلامي حمل معه إلى الساحل الشامي لغة قريش وأوزان الفصحى الشعرية وأوزاناً أخرى لم يسجلها الفراهيدي نشأت مع نشأة العامية وأدبها، هكذا وجد الشعراء والمغنون الشعبيون أنفسهم أمام منهل جديد في الأوزان والموسيقى، أما المنهل الأول فهو الأوزان السورية القديمة "السريانية" في الأغاني الشعبية والتراتيل الكنسية، وكان انتقال هذه الألحان والأوزان إلى العربية طبيعياً فالسريانية هي توأم العربية لفظاً وخطاً، وكان انتقال اللحن من السريانية إلى العربية خلال مرحلة الانقلاب اللغوي يفرض انتقال الوزن الشعري في المعادل اللغوي بحيث ينتهي المغني إلى صياغة قد بقد. ولكن هل الأمر كما يرى بعضهم من أن الزجل اللبناني، والساحلي عامة، هو سرياني الأصل؟

مع نشوء العامية نشأ الشعر الشعبي، وقد وجد الشعراء الشعبيون أنفسهم أمام منهلين تقليديين ثرَّيْن في الأوزان والموسيقى.

الأول: هو أوزان الفصحى كالرجز والبسيط والوافر والكامل.. فاستفادوا منها في نظم الحوار والعتابا والميجانا والموال وألوان أخرى.

الثاني: هو الأوزان السريانية السورية القديمة في الأغاني الشعبية والألحان الكنسية وبخاصة ميامر مارافرام الشاعر السرياني الكبير، فنظموا على قدودها ونوعوا.

وكان انتقال اللحن من السريانية إلى العربية يفرض انتقال الوزن الشعري في المعادل اللفظي فينتهي المغني إلى صياغة قد بقد.

يقول مارون عبود في كتابه الشعر العامي ص ٧٠ عن الزجل "إنه سرياني اللحن في أول عهده وعربي فيما بعد" ويقول أيضاً "إن أبناء بلادي لم يدعوا لحناً سريانياً إلا ونظموا على وزنه زجلاً عربياً"

يقول د. أميل يعقوب في مقدمة كتاب الأشعار الشعبية لأنطوان عكاري ص٥: لئن كان الشعر الشعبي نتيجة طبيعية لظهور اللغة العامية فإنه من الثابت أنه تطور بفضل تأثير الألحان السريانية والصلوات

السريانية وخاصة الميامر منها، ولذلك ترى أن أوائل ناظمي هذا الشعر كانوا من رجال الدين الموارنة.

إننا لا ننكر انتقال ألحان السريانية إلى العربية وصياغة أشعار عليها فالألحان الشعبية هي روح الشعب تتطور وتتنقل وتخلع أثواباً لفظية وتلبس أخرى ولكنها لا تفنى غير أننا نحسب أن في إعادة هذه الفنون الزجلية شعراً ولحناً إلى السريانية قول فيه شيء من المبالغة وإذا كان يصح جزئياً في لبنان فإنه لا يصح في مناطق أخرى وبخاصة وأن الكثير من الفنون الزجلية والتي ما تزال تنظم وتغني إلى الآن عرفها بنو هلال، وهي مبثوتة في سيرتهم، وقد جاؤوا بها من الجزيرة العربية.

الأمر الثالث هو أننا يجب أن لا نغفل نزعة الشاعر الشعبي إلى ابتكار الأشكال الشعرية، والأوزان الجديدة خاصة وأنه يجد في طواعية العامية أداة تعبيرية تجمع ما بين البساطة والعفوية والمرونة وإصابة المعنى. واحتياجها الدائم إلى معادلاتها في النظم عوامل مساعدة في توليد الأوزان الجديدة.

لقد سبق الأندلسيون إلى الزجل فنظموا فيه وصنفوا، وكان لانتشار العامية في الأندلس والمثاقفة الفنية مع سكان البلاد الأصليين، والإطلاع على فلكلورهم الغنائي الأثر في إغناء فن الزجل وتنوع أوزانه.

والنظم في العامية يعطي فسحة أكبر في التحرر والإبداع الفني لأن العامية تتميز بأنظمة صرفية مفتوحة واسعة المرونة. إن اعتماد الشاعر الشعبي علـــى عدة مناهل تقليدية في الأوزان بالإضافة إلى اعتماده أيضاً نظام المقاطع SYLLABLES المقطع البسيط حركة والمقطع المركب حركة وساكن كما في أوزان الشعر الغربي. ولجوئه إلى ابتداع أنظمة متعددة في القوافي مما يستدعيه طبيعة الغناء، واختياره من المحسنات البديعية ما يخدم موسيقى القصيدة كالجناس والترصيع والتصريع، واختياره الدقيق للكلمات المموسقة بحسه الفطري.. كل ذلك وفر للقصيدة الزجلية شحنة موسيقية كبيرة وجعلها مهيأة للغناء.

وشعراء الزجل لا يكاد يحصيهم عد، ومع اهتمام ناظميه ومغنيه بالشهرة عن طريق وسائل الإعلام المرئية والمسموعة، وطموح الزجل إلى أن يأخذ دور الشعر الفصيح، أخذ الزجل يتحرر في لغته من الغرابة المحلية ويقترب من الفصحى، وهذا ما نجده في أزجال الرحبانيين، وعيسى أيوب، وقد شهد الزجل تطوراً في قيمه الجمالية والفنية كما أن نهضة الفصحى في العصر الحديث استدعت أيضاً نهضة الزجل، وبخاصة أن هذه الأزجال تعالج موضوعات الفصحى نفسها من أغراض وجدانية واجتماعية وقومية، وأنها مرتبطة بالغناء والرقص الشعبي، وكلمة زجل نفسها تعني الطرب ورفع الصوت بالغناء.

١- المُعَنَّى:

أنَّ أنيناً: صوَّت ألماً وتأوه ومنه بالإبدال عَنَّ عنيناً، ودرج العامة على استعمال عنين المحب والمريض بدلاً من الأنين، وربما اشتق منه المُعنّى وهو من أكثر الأنواع الزجلية شيوعاً وشعبية على امتداد الساحل الشامي وفي تسميته مذهبان: الأول أنه من عني يعني عناء: نصب وتعب، ومُعَنَّى القلب متعبه حباً ووجداً، والثاني أنه من لفظة مغنيشو السريانية أي أغنية كما يرى عيسى أسكندر المعلوف وأنه اسم مفعول من غنى السريانية كما يرى أنيس فريحة، ونرى أن المذهب الأول أصوب لدلالة موضوعات المعنى عليه، فهو يختص بالوجدانيات كالغزل والشكوى، ومنه العادي الذي يتألف من مطلع ودور.

مطلع

الحب من قَلبي شرِبْ أصفا الخمور
وعن بيدري ما بيبعدوا رفوفُ الطيور
وكل ما حبّيت زهراً بالهـــوى
بتغار وبتاخد ع خاطرها الطيــور

دور

يا ما زنابق غازلتني بالوَمَا
والبلبل البردان بجناحي احتما
وكل ما فتحت عيني بالسما
بتسابقوا عالحب خَيّات البدور

هذا الشكل هو الأصل في نظم المعنى ويلاحظ أن الوحدة فيه تأتي في أربعة أشطر يقفى الشطر الأولى والثاني والرابع بقافية واحدة وتترك قافية الشطر الرابع حرة، لكن الشعراء تفننوا في التطريز والتنويع فكان منه الموشح والمصرع والمجنس والمخمس المردود والمعنى القصيد. ومن أمثلته:

يا نهر ياما حولك زَرَعنا النجوم وغنيت قصة حبنا بــين الكــروم
واليوم لو ناديت بيــضيع النــدا وبيضيع دربي بين موجَك والغيوم
واليوم لــو ناديــت بيــضيع النــدا وحتى الصدى يا نهر بيضيع الصدى
تخمين غِرْت وما بقا بِــدَّكْ حــدا بسأل عن حبابي ولَصوبُنْ يــروح
تخمين حَبّيت تحمل همــوم(١)

لا شك أن النهضة الغنائية الجديدة بما توفر لها من شعراء مجيدين وملحنين ممتازين ووسائل اتصال مع الجماهير كالإذاعة والتلفزيون والمهرجانات، كان لها الأثر الإيجابي في الارتقاء بالمُعَنَّى وغيره من الألوان الشعرية الغنائية الشعبية من ناحيتي الشكل والمضمون فكان هنالك سمو في المعاني، وتألق في الصور واختيار للألفاظ والأوزان.

٢. القصيد:

ليس في شعر الفصحى ما لا يقابله في شعر العامية من حيث الشكل والمضمون، وتتفرد العامية بأشكال لا تعرفها الفصحى، كما تتميز باستمرار ارتباط الشعر بالغناء وهذا ما فقدته الفصحى.

القصيدة في الفصحى يقابلها المطاول والقصيد في شعر العامية، والقصيد في الأزجال هو الأساس والأقدم، إليه يستريح الشاعر في بث عواطفه وهمومه وأفكاره، وفي تصويره للواقع والممكن في الحياة، ويتيح القصيد للشاعر الشعبي الاسترسال في النظم حتى يفرغ في القصة كل عواطفه وأفكاره. وقد تفنن الشعراء في أوزانه والتلاعب بقوافيه فصاغوا منه أشكالاً عديدة تحلو في الغناء وتخلق تطريباً متميزاً، فكان منه المثنوي

---

(1) انظر مجلة الوحدة، العدد ٢٤/ ١٩٨٦ ص ١٠٤ وكتاب الأشعار الشعبية اللبنانية. أنطوان عكار

والمربع والمخمس وما هو أكثر، وما قفيت صدوره بقافية وأعجازه بأخرى، وما اتبع أنظمة متعددة في التقفية. من ذلك قول شاعر شعبي مجهول:

أنــــا ويّــــاك بَحْلْــــم الــــسعادة — أَمَّنتــكْ علــى سِــرّي وفــؤادي
مـــين العَلَّمَـــكْ تعمـــل حرامــــي — وتسرق لي من صدري فــؤادي
مـــين العلّمـــك تعمـــل حرامــــي — تسرقْ مُهجتي وتِنوي خــصامي
بِــدّي اشــتكي ووكِّــل محـــامي — ما بـــدي اسـكت علـــى غُلبـــي
وتتعود علـــيّ بهيـــك عـــادي
ما بـــدي اسـكت علـــى غُلبـــي — كـــأني وقعـــة كتيـــر صـــعبي
متل ما سَرَقت مني اليوم قلبـــي — بكرة بتجي بتسرق لي روحـــي
منـــين بستحـــصل أفـــادي
بكرة بتجي بْتِسْرق لـــي روحـــي — سَلَفْ عم أبكـــي وزيـــد نـــوحي
يرضى عليك بتكفـــي جروحـــي — الصّابِتْني من غمـــزات عينيـــك
لزمتني فراشـــي والوِســـادي
الصابتني من غمـــزات عينيـــك — جروحي وصرت صـــيح وينـــك
مَـــوَدّة كتيـــر بينـــي وبينـــك — تجبرني أســـمح عـــن حقـــوقي
وبطل اشتكي وأعطـــي إِفـــادي

ما الذي يميز هذه القصيدة ويجعلها متفردة، عدا نظام التفعيلة فيها رغم ما فيها من بساطة وعفوية؟ إنه النظم الدائري في الشكل والمضمون وفي حركة النفس. فإعادة الشطر الرابع في كل واحدة بحيث يكون مطلع الوحدة التالية، وبناء القافية الجديدة بل وبناء المعنى أيضاً على هذه الإعادة جعل القصيدة حلقات مترابطة في دائرة القصيدة كلها كما أن القيام بدورة كاملة في المعاني التي تبدأ باتهام المحبوب ثم تنتهي بتبرئته يقابلها أيضاً دورة كاملة في المشاعر تبدأ بالغضب وتنتهي بالعفو، كل ذلك أعطى القصيدة بنية دائرية هندستها عفوية الشاعر البسيط وحسه الجمالي المرهف.

٣. القرادى:

لون من الشعر الشعبي الغنائي شاع نظمه في لبنان وسورية وفلسطين حتى قال أنطونيوس عكارى:

اشــــتهروا شُــــعّار بــــلادي — بأشــــــعار القــــــرادى
وغنّــوا مـــن نظمـــن أشـــعار — بنغمـــة بلبـــل الـــشادي[(١)]

تتميز أوزانه وألحانه بالخفة والرشاقة والسرعة، وفي تسميته ثلاثة مذاهب:

١ ــ أنه من القَرَد أي لجلجة اللسان وهو ما يراه أنطوان عكارى

٢ ــ أنه من القرد، إذ كانوا مرقصو القرود يضربون على الدفوف إيقاعات خفيفة سريعة يرقص عليها

---

(1) انظر الأشعار الشعبية اللبنانية / أنطوان عكارى ص ٤٩.

القرد.

٣ ـــ أنه من الغَرَد وهو التطريب ورفع الصوت بالغناء من غرد الطائر: رفع صوته في غنائه وطرب به، ويقال للمغني إذا أحسن الغناء وأطرب: فلان عا بغرد، ثم أبدلت الغين قافا.

والقرادى أنواع عديدة منها: العادي والمخمس المردود والمحبوك والمطبق، والمغصوب، والمرصود، وكرج الحجل، وطرق النمل، والمرصع، والمنقط، والقلاب، وقد ذكرها جميعاً مع أمثلة لها أنطوان عكارى في كتابه الأشعار الشعبية اللبنانية، وعندما نرجع إلى الأغاني الشعبية نجد أن الكثير منها نظم على أوزان القرادى، ومن الواضح أن الحدود بين كثير من الألوان الشعرية الشعبية الغنائية تضيق وتتداخل، فالنوع الغنائي الذي نجده في الساحل نجد له مثيلاً في الداخل تحت اسم آخر، أو تحت اسم قصيدة زجلية، وقد وجدت في الجنوك التي بين يدي أشعاراً شعبية تنطبق عليها سمات القرادى ولكنها تدخل في إطار الشديات الحلبية، وأغاني الدبكة والأغاني الفلكلورية مثال ذلك أغنية عالعميم، يا غزيل يا بو الهيبة، ومثال الأغنية المشهورة في السمراء والبيضاء.

بـــين الـــسمرة والبيـــضة　　　صـــــارت خلفـــــة قويـــــة

والأصل في القرادى أن يتألف من لازمة وأدوار رباعية، ومن أجمل ما نظم في الوصف و من القرادي العادي

ضَـــيْعتْنا غامِرهـــا النـــور　　　مـــــشرورة عـــــا تلِّتْنـــــا

وبيـــدوزن صـــوتو العـــصفور　　　عـــــا شـــــلال مويِّتنـــــا

ســـنونو تغـــط مقـــابيلي　　　لا تخـــاف منـــي ولا تهْـــتَمّ

ترفـــرف حـــولي تْكـــاغيلي　　　تـــــا تْفَهِّمنـــــي أنـــــا أُمّْ

وتـــصير تجينـــي بحيلـــي　　　ومـــن صـــوف الغنمـــات تُلـــمّ

وتحـــسب حـــالا مـــن العِيلـــي　　　والهـــــا حـــــق بطاقتنـــــا[١]

٤ ـ أغاني الجفرة:

وهي أغاني الدبكات الفلسطينية الشعبية، وأول من ابتدعها بنو هلال ويبدو أن الهلاليين قوم يحبون الطرب مثلما يحبون الحرب، وهم مغرمون بالغناء والرقص مثلما هم مغرمون بإخراب المدن والحضارات، وأن المرأة هي محور حياتهم.

وأغاني الجفرة رباعيات، الأشطر الثلاثة الأولى منها متحدة القافية، أما الرابع فينتهي بياء مشددة وألف للإطلاق، وفي مطالع وحداتها تتكرر عبارة "جفرة ويا هالربع" والجفرة هي المرأة الحسناء الممتلئة، ولغةً: جَفَر جفْرا: ولد الشاة عظم واستكرش، والشيء اتسع، ومن المرض، خرج، كأن الهلاليين كانوا يحتفلون ويغنون الجفرة بعد خروجهم من المعركة. وتعتبر الموليا من أغاني الجفرة، ولعل هذه الأغاني نفسها مطورة عن الموليا، ويقول صاحب كتاب الأغاني الشعبية الفلسطينية ص ٥٨: "انطلقت الجفرة من أصل لا يغنى

---

(1) انظر الأشعار الشعبية اللبنانية / أنطوان عكارى ص ٥٥

ولكنه ظل محفوظاً لدى الشعب وسار على لحنه مع تغيير المطلع الذي يعرف هذا النوع بالاسم، والأصل القديم له يقول:

عديلا مُويل الهوى وعيني يـــا البُنيّـــا
أمر المقدَّر نَفَدْ ويـــش طـــالع بإيـــديا

أما ما طوره الشعب فيرد على الشكل التالي: "جفرة ويا هالربع" وأود أن أشير إلى أن الأصل الذي تحدث عنه الباش في كتابه سمعته يغنى في حلب مع تعديل بسيط في اللفظ وهو من أغاني المولیا، وهو كما يلي:

عالعين مـــوليتين عينـــي يـــا موليـــا

أمر المقدر نفـــد ويـــش طـــالع بإيـــديا

مهما يكن فإن لحن المولیا يختلف عن لحن الجفرة كما سمعته من فرقة عسقلان الفلسطينية مع تأكيدها على أنها تحافظ على اللحن القديم، وهذا يعني حدوث تغيير في اللحن حين انتقاله، أو أنه تتم استعارة مقاطع شعرية من أغاني لتدخل في أنواع أخرى كما هو شائع في الغناء الشعبي، ونورد فيما يلي مثاليين قديم وحديث لأغاني الجفرة:

جفرة ويا هالربع وطِلْعت على المهلهـــل (جبل الكرمل)

أربعْ جدايل شُقر عا كتـــاف المـــدلّل

وعدتيني بوصـــالك والنـــاس بتعلـــل

وقضيت ليلة سهر واقف عـــا رجليّـــا(١)

ومما نظم حديثاً وتغنيه فرقة عسقلان:

يـــا رب شـــو ســـوينا تَطَّـــوِّل غربتنـــا

واحنا اللي حمينا الوطن ودعينـــا بقريتنـــا

لازم نـــــردّ الظلـــــم ونقـــــرِّب عودتنـــــا

ونرجـــع لأرض الكـــرم ونقعـــد عالعلِّيـــا

٥ - أغاني الترويدة:

رادَ رَوْدا: الأرض، تفقد ما فيها من المراعي والمياه، ورادت المرأة رودا: أكثرت التردد إلى بيت جاراتها، وأَرْوَد إرْوادا ورِيداً: في السير رفق واتأد وتمهل، وريح رود: لينة الهبوب. وربما اشتق الاسم من الرفق والتمهل حيث تؤدي النساء هذه الأغاني برفق وهدو على إيقاع التصفيق بالأيدي، وقد يتبارى الرجال

---

(1) انظر الأشعار الأغنية الشعبية الفلسطينية/ محمد حسن الباش ص ٨٢.

والنساء في الأداء، كما تغنيها النساء للعريس في الصباحية منذ خروجه من الحمام وحتى عودته إلى البيت. وهذا اللون معروف منذ عهد الهلاليين وقد أبدعت في غنائه الجازية، وقيل هو غناء سوري قديم جداً له قالب سرياني، وهو معروف في دمشق وريفها وانتشاره الأوسع في فلسطين، ومنه ما يبدأ بنداء الأم (يا ميمتي) ومنه ما يحكي قصة، واللونان يؤديان بإيقاعات متمهلة هادئة، والوحدة فيهما تقوم على شطرين، ومن نماذجه:

يا ميمتي عريسنا نزل الزفة جوعــان

وديـــــت لـــو ميتـــين وَزَّه محمــــرة

* * *

يا حبيبي راعـــي الغـنم مـــا بْلومــه

شقشق عمود الــصبح بـــين هدومـــه

يا ريت عمود الصبح ما شقّ ولا بـــان

عمن عمود الصبح فــرق الخـــلان(١)

٦ــ أغاني الدبكات والرقصات:

أن التقسيم الجغرافي الذي اعتمدناه في الدراسة لا يعني الإيهام بوجود حواجز تجعل من كل منطقة جغرافية وحدة غنائية مستقلة، بالرغم من اختصاصها ببعض الألوان الغنائية، فما يميز بلاد الشام والعراق وجود وحدة غنائية تظهر في كثير من الأشكال الشعرية والألحان والدبكات والرقصات المشتركة أو المتماثلة أو المطورة عن بعضها، فأغاني المطلوع الفلسطينية مثلاً تماثلها تماماً أغاني الشديات الحلبية المصاحبة للدبكة، بل إن الأمر يتعدى إلى انتشار نص الأغنية نفسها في مناطق عديدة عندما نتحدث عن حادثة هامة في قضية كبرى مثل استشهاد عز الدين القسام، كالمطلوع الذي نظمه الشاعر الثائر نوح إبراهيم تلميذ القسام فصار شِدِّيَّه حماسية في جميع بلاد الشام، وفيه يقول:

عـــز الـــدين يـــا خـــسارتك   رحـــــت فـــــدا أمتــــك

مــــين بينكــــر شــــهامتك   يـــــا شــــهيد فلـــسطين

الجـــسم مـــات والمبـــدأ حـــي   والـــدما مـــا بتـــصير مَـــيّ

منعاهــــد الله يــــا خَــــيّْ   نمــوت موتـــة عـــز الـــدين

مثلها أيضاً الشدية التي كانت معرفة في حلب بعنوان "سجل يا قرن العشرين" وتحكي عن آلام الشعب الفلسطيني أو موضوعات أخرى ذات طرافة عثرت على نصها في أحد الجنوك القديمة، وبالمقارنة مع النص الفلسطيني الأصلي نجد هناك بعض التغيير في نصوص الأبيات استدعاه الانتقال وغرض الاحتفال، وقد جاء في النص الأصلي:

ســـجِّلْ يـــا قـــرن العـــشرين   عـــاللي جـــرى بفلـــسطين

ثـــلاث ســـنين بالليـــالي   مـــا نِمنـــا بـــالعلالي

(1) انظر الأغنية الشعبية الفلسطينية / حسن الباش ص ١٠٨ ــ ١٠٩.

واحنـــا بِـــروسِ الجبـــالي للحـــرب مـــستعدين[(١)]

ومن ذلك أيضاً أغنية "الهوارة" المصاحبة للدبكة الجولانية، وهذه الأغنية تؤدي بنصوص متقاربة في فلسطين وحلب وغيرهما، وفي كل مرة تأخذ إيقاعاتها تسارع الدبكة المحلية، أما في حلب فتغنى على الشكل التالي:

عالهـــوارة الهـــوارة شـــعلت فـــي قلبـــي نـــارة

والله أن مـــا حبيتينـــي لاضـــرب رأســـي بحجـــارة

ومن ذلك أيضاً أغنية "عالعميم" الواسعة الانتشار في جميع بلاد الشام والمرافقة للدبكة، وأغنية الدلعونا، وأغنية عاليادي، وأغاني الجفرة، وانتشار أغاني الدبكة هذه في العراق والشام يجعلنا نرجح أن كثيراً منها نشأ في الأصل في البادية ثم انتقل إلى المدن بحكم توطن البدو على أطرافها، أو الإقامة الفعلية لأنصاف الرحَّل منهم، وتعتبر الحواضر في المدن كحاضر حلب وحماه وبغداد جسور انتقال لهذه الفنون من البادية إلى المدينة. وفي مقابل ذلك هناك أغان ترافق الدبكة تختص بها مناطق معينة غير معروفة في مناطق أخرى، وهناك أنواع من الرقص الشعبي الفردي والجماعي كالدحة والسامر والحماشي والفاردة والحناء والجوفية مشهورة في فلسطين لدى بدوها وحضرها، ورقصات أخرى لبنانية وسورية كالعربية والشيخاني والحكم ورقصة اللهبين التي يؤديها الراقصون ليلة الحنة وهم يحملون صواني الحناء المزينة بالشموع، وكلها رقصات رجالية أو نسائية أو مشتركة ترافقها أغان خاصة بها، وتقدم في الأعراس والاحتفالات والسهرات، وأغلبها ذو منشأ ديني أو فروسي حربي مما تقتضيه طبيعة الفروسية لدى القبائل العربية.

رغم تنوع الرقصات والدبكات على الساحل الشامي وتنوع الأغاني المرافقة لها فإننا نلمس وحدة تنظمها جميعاً في اعتمادها على حركة القسم الأسفل من الجسد، الدبكات الفلسطينية ومنها الشعراوية والشمالية والكرادية والبدّاوية تَطَوَّر بعضها مع الزمن، أما الرقصات والدبكات ذات المنشأ الفروسي ويستخدم فيها السيف أو النبوت والترس فتعتمد حركة الجذع والأطراف العلوية والسفلية.

كثيرة من الدبكات كانت تؤدى كشعائر تعبدية في المرحلة الوثنية، ولها مهمة روحية هي الدخول في طقس العبادة، والوصول إلى التجسد عن طريق فيض حركي جسدي.

الرقص الديني الفردي، والجماعي ــ الدبكة ــ تحول إلى شعبي يؤدي في الأعراس والاحتفالات ودخلته حركات جديدة مالت إلى السرعة والإمتاع، فرقصة الخصب الدينية ــ هز البطن والأرداف ــ تحولت إلى رقصة إغرائية لعرض مفاتن الجسد، كما أن الأغاني الدينية المرافقة اعتراها التغير فاستبدل نصها الديني الذي كان يؤدى كتراتيل بنص شعبي يلائم المناسبة والأجواء الاحتفالية الشعبية، كما مالت ألحانها إلى السرعة بما يلائم التطور الحركي للرقص، لكن حياة الشعوب القديمة لم تكن حياة دينية بحتة فقد كانت لها أعراسها واحتفالاتها الشعبية وأغانيها، وقد خضعت هذه أيضاً إلى قاعدة الانتقال والتطوير عبر العصور، ومن الصعب أن نجزم بالمنشأ الديني أو الشعبي لهذه الأغاني ولرقصاتها المصاحبة لها.

الرقص الديني الفردي أو الجماعي عاد إلى الازدهار مع نشوء الطرق الصوفية في أذكارهم وأخذ

---

(1) انظر الأغنية الشعبية الفلسطينية / حسن لباش ص ٩٦.

الطابع الفني المتألق في احتفالات الرفاعية والبكتاشية والمولوية، وبخاصة رقصة المولوية الشهيرة(١)، وما يرافق هذه الاحتفالات الراقصة من موشحات وقدود وأغان دينية وموسيقى، وفيها تستمر الغاية الأولى نفسها وهي الوصول إلى حالة الوجد والارتقاء بالروح عن طريق فيض حركي جسدي للغناء في المطلق، وتنطلق النداءات "الله .. الله حي" من حناجر أهل الذكر في إيقاعات متصاعدة ومتسارعة لتنتهي بصرخة الوجد والفناء التام. أما الموشحات والقدود والأغاني الدينية والمواويل والقصائد فتقوم بتهيئة النفس وشحذها للدخول في الحالة أو للخروج منها والعودة بها في سلام إلى الحالة الطبيعية.

* * *

الموشحات والقدود
قهوة الطرب العربي

تميل بعض الدراسات اليوم إلى اعتبار أن الموشح نشأ في المشرق بسبب ازدهار فن الغناء وتطوره وظهور أشكال شعرية تلبي حاجة هذا التطور كالمواليا والمخمسات والمسمطات والكان كان والقوما، ويقول البستاني أن في ديوان ابن المعتز العباسي موشحة لو صحت نسبتها إليه لما بقي فضل اختراع هذا الفن لأهل الأندلس، لكنه ينفي نسبتها إليه ويؤكد أن أول وشاح في المشرق هو ابن سناء الملك، ويرى آخرون أن أصل الموشحات بغدادي ويجب أن يلتمس في الرباعيات العربية والفارسية، ونعلم أن لزرياب دوراً في نقل الفن المشرقي إلى الأندلس وله دور الريادة في ظهور فن الموشح. وبما أنه ليس من دليل قاطع على نسبة الموشح إلى المشرق فإن الرأي الغالب والمعتمد هو أن هذا الفن أندلسي محض، ويقول ابن بسام إن أول من اخترع الموشح هو محمود بن محمد القبري الضرير، ويقول ابن خلدون إنه مقدم بن معافي القبري وعنه أخذ ابن عبد ربه، أما أول من برع فيه فهو عبادة القزاز شاعر المعتصم بن صمادح صاحب المرية، أو عبادة بن ماء السماء المتوفي عام ٤٢٢هـ كما يرى ابن بسام في الذخيرة، أما أول من وضع له القواعد فهو ابن سناء الملك وهو مشرقي مصري.

واختلف في المصدر الذي استوحى منه مقدم بن معافي هذا الفن، فمنهم من يرى أنه أندلسي محض، أو جليقي، أو من الترتيلات الدينية اللاتينية، أو أنه متأثر بأغاني جماعات الجنكلر في غالِيَة في القرنين السابع والثامن الميلادي والذين كانوا يطوفون البلاد بأناشيدهم الحماسية والغرامية الطليقة القوافي والأوزان، والتي استمرت روحاً وشكلاً في أناشيد التروبادور في القرن الحادي عشر أي وقت ظهور الموشحات، غير أن من الباحثين الموسيقيين الفرنسيين من يرى أن التروبادور هم الذين أخذوا عن العرب الأندلسيين وتأثروا بهذا الفن في أغانيهم.

---

(1) انظر مسرح الريادة / عبد الفتاح قلعه جي ص ١٦٥.

مما لا شك فيه أن ظهور الأشكال الشعرية والغنائية في المشرق التي خرجت عن مألوف وعمود الشعر العربي كانت نتيجة التمازج الثقافي مع شعوب البلاد المفتوحة في صدر الإسلام، وأن الألحان الشعبية السائدة آنذاك كان لابد لها من سيادة العربية في فصحاها وعاميتها أن تبحث لها عن معادلات شعرية في الشكل والمضمون، والأمر نفسه حدث في الأندلس حيث كان للثقافة الشعرية الشعبية والغنائية الإسبانية الأثر في ظهور الموشح، وربما كانت الخرجة في الموشح هي الدليل المحسوس المتبقي لهذا الأثر، وهذا الأمر لا يلقي ضوءاً على نشوء الموشح فحسب وإنما يؤكد البعد التاريخي لنشأة القدود أيضاً.

احتضنت حلب فن الموشحات والقدود، وأصبحت قبلة الفنانين لتعلم هذا الفن، ويرى كامل الخلعي في كتابه الموسيقي الشرقي أن حلب ورثت هذه الألحان عن الدولة العربية وضنت بها إلى أن حملها شاكر أفندي الحلبي إلى مصر في القرن الثامن عشر فأخذها عنه فنانو مصر.

نرجح أن مدرسة حلب الفنية للموشحات نشأت مستقلة عن المدرسة الأندلسية، وأنها جاءت تطوراً للغناء العربي عبر تاريخ الدولة العربية، وساهم في إرسائها سيادة الطرق الصوفية في العهدين المملوكي والعثماني، وبما أن أغلب هذه الطرق قد جاء من المشرق: العراق وفارس فإنها تحمل مؤثراته بالإضافة إلى مؤثرات رومية بسبب توطن بعض هذه الفرق في بلاد الأناضول كالمولوية والبكتاشية والحروفية والرفاعية، والموشحات الدينية كانت جزءاً من طقوس هذه الفرق واحتفالاتها، وإلى جانب الموشح الحلبي فإن حلب قد أنشدت جزءاً هاماً من التراث الشعري الأندلسي في الموشحات من خلال مدرستها الفنية من غير أن نغفل تأثيرات المدرسة الأندلسية فيها. يقول الباحث الموسيقي نديم الدرويش في حوار أجريته معه:

"الفرق بين الموشح الحلبي والأندلسي يكمن أولاً في الجملة الموسيقية وليس في الإيقاع فهناك موشحات حلبية تعتمد الإيقاعات الكبيرة مثل الأندلسية، وثانياً في الشعر، فهذا شعره حلبي وذاك شعره أندلسي، وثمة فوارق بين موشحات الأقطار العربية، فالمصري يغلب عليه التطريب، والحلبي أقل تطريباً، أما التونسي فهو أقرب إلينا إذ أثر فيه عدد من الفنانين المشارقة كالمصريين ووالدي الشيخ علي الدرويش الذي كان له الفضل في تعليمهم الموشحات والمقامات العربية وطريقة أدائها، وهو أول من نوط لهم النوبات الأندلسية وقد جمعها مع المستشرق بيرنجيه، وتأثر بالموشحات أيضاً الأتراك حتى إن اللون الغنائي التركي الجماعي المعروف بالشارقية شبيه بالموشحات".

لقد عرف المقام في العراق، والنوبة في الأندلس والمغرب، والموشح في حلب والأندلس، والدور في مصر، وأول من ابتدع الدور في مصر محمد المسلوب، ثم نظمه بشكله الحالي محمد عثمان، ثم جاء سيد درويش فأتى بأرقى الأدوار، منها: ضيعت مستقبل حياتي، أنا هويت، ياللي قوامك يعجبني، يا فؤادي ليه بتعشق، وأغرم الحلبيون بالدور وجعلوه جزءاً من سهرتهم الغنائية، وأول من لحن دوراً في حلب مظهر مكانسي من نغمة الهزام، ثم بكرى كردى وقد لحن دوراً من مقام العجم مطلعه: القلب مال، ثم لحن نديم الدرويش دوراً من الحجاز كان بعنوان: يوم الوداع، غنته كروان.

وقد اشتهر بتلحين الموشحات كثير من الفنانين الحلبيين منهم الشيخ صالح الجذبة ١٨٥٨ ــ ١٩٢٢م، والشيخ محمد الوراق ١٨٢٨ ــ ١٩١٠م ومصطفى الحريري الملقب بالبشنك ١٧٦٥ ــ ١٨٥٦م وأحمد عقيل

١٨١٣ ـــ ١٩٠٣م والشيخ علي الدرويش وابناه نديم وإبراهيم، ومحمد صبحي حريري، ومحمد جبقجي، وبهجت حسان وبكرى كردي وعبد القادر حجار، على أن أكثرهم إبداعاً وغزارة إنتاج هو عمر البطش، ويعد بحق سلطان الموشحات، وبلغ عدد ما لحنه حوالي ١٣٢ موشحاً تحتفظ إذاعة حلب له بأكثر من ٥٠ موشحاً، وفي دمشق اشتهر أبو خليل القباني الذي كان لانتقال فرقته المسرحية إلى مصر الدور الكبير في نشر هذا الفن، وما يزال يحفظ له أكثر من عشرين موشحاً على مختلف النغمات، منها على نغمة الدارج:

يـــا روحـــي ويـــا جـــسماني   يـــا راعـــي الـــشفيفة الحلـــوة

على أيش يـــا جميـــلْ تِنـــساني   وأنـــا مـــالي عنـــك سَـــلوة

ســـلطان المـــلاح يـــا فـــاني   قـــد زِدْت الجفـــا بالقـــسوة

مالـــك يـــا جميـــل تـــاني   المـــولى يْزيـــدك حظـــوة

وقد ورثت حلب العديد من الموشحات القديمة التي لا يعرف قائلها، وأشهر المجموعات ما جمعه محمد شهاب الدين المتوفى عام ١٨٥٧ في كتابه "سفينة الشهاب"، وقد بلغ "٣٥٠" موشحاً تنوعت في مقاماتها وأوزانها العروضية وقوافيها وأساليب التعبير فيها فكانت غذاء النهضة الغنائية الجديدة، ومنها أيضاً كتاب "سفينة الحقيقة على السماح والموسيقى للشيخ صالح الجذبة وقد تضمنت سفينته الكثير من التواشيح والقدود، كما جمع الشيخ محمد الوراق منشد التكية الهلالية مجموعة أخرى في كتابه سلافة الحان وسفينة الألحان، وقد أخذ فصل اسق العطاش من هذا الكتاب، أما أغلب موشحاته فهي لأمين الجندي، وإن منظومة اسق العطاش بما فيها من أدوار وتواشيح وتهاليل وتجاويد هي من أروع ما قدمته مدرسة حلب الفنية، ويؤدى هذا الفصل مع رقص السماح الذي اختلفت الآراء في أصل نشأته.

ومن أشهر من نظم الموشحات الشيخ محمد أبو الوفا الرفاعي (١٧٦١ ـــ ١٨٤٥م) وهو تلميذ البشنك أخذ عنه أصول النغم ورقص السماح وكان يعاونه في الإنشاد في حلقات الأذكار ومن موشحاته:

يـــا مهـــاةَ البـــانِ يـــا ذات الـــدلال
جـــلَّ مـــن أبـــدع ذا الوجـــهَ الجميـــل
غَلـــبَ الوجـــدُ وليـــلُ الهجْـــرِ طـــال
وأنـــا المُغـــرَمُ بـــالفرعِ الطويـــل
قـــدُّكِ الميـــاس لـــولا الأُزْرُ طـــال
فاكشفي عـــن وجنـــةِ الخـــدِّ الأسـيل
لأرى نقـــــشاً عليـــــه رُســـــما
نـــاعمَ الوشْـــي طـــريَّ المَلمـــس

وقد ترك ديواناً شعرياً ما يزال مخطوطاً، ومنهم الشيخ كامل الهبراوي وكان يقيم الأذكار الشاذلية في التكية الرفاعية بحي الأكراد.

ولم يفق أحد الشيخ أمين الجندي المعري الأصل الحمصي الموطن في نظم الموشحات والقدود وكان البشنك أشهر مطرب في الموشحات في القرن التاسع عشر، وكان إذا غنى لأبي الوفا الرفاعي في الزاوية الرفاعية في

جامع العاشورية:

يـــا مجيـــبَ دعـــاءِ ذا النـــون   فـــــي قـــــرارِ البحـــــار

اســـتَجِب دعـــوةَ المَحـــزون   قـــد دعـــا باضـــطرار

احتشد الناس في الشوارع والأرصفة وعلى أسطحة البيوت وبكوا للصوت الشجي الساحر، وممن اشتهر بغناء الموشح في هذا القرن محمد خيري ومصطفى ماهر وصباح فخري الذي أصبح علم الغناء الموشح في حلب والبلاد العربية.

وأغلب الموشحات نظم بالفصحى ويميل المغني على تسهيلها بالتسكين، ومنها ما نظم باللهجة المحكية المهذبة، وبالرغم من أن الموشحات قد تناولت أغراضاً عديدة منها المديح والغزل والمواجد الروحية، إلا أن ما كتب لـــه الانتشار والبقاء هو الموشح الغزلي والديني.

والسهرة الحلبية غالباً ما تتألف من دور وموشحات وقدود ومواويل، ولولا هذه السهرات ما حفظ جزء هام من تراثنا في الموشحات، وفي الفترة الأخيرة اهتم بعض الباحثين الموسيقيين بجمع التراث العريق، وقد جمع منه الشيخ علي درويش ٤٠٠ موشح في مخطوطة له، وفي كتاب مؤتمر الموسيقى العربية الذي انعقد عام ١٩٣٢، كما جمع الموسيقي عبد الرحمن جبقجي جزءاً آخر، على أن المغنى من هذا التراث قليل جداً لا يتجاوز خمسين موشحاً.

القدود الحلبية:

القدود منظومات غنائية أنشئت على عروض وألحان منظومات غنائية شعبية ذات سيرورة، بحيث يتم المحافظة فيه على الوزن والإيقاع الموسيقي، مستبدلاً الشاعر النص الشعبي القديم المكتوب غالباً بالعامية بنص جديد مكتوب غالباً بالفصحى. وثمة نوعان من القدود: ١ ــ القد بشكل عام: كحلول لحن أغنية شعبية في نص جديد لا يختلف عن الأول في شروطه، وغالباً ما يعمد المطرب إلى هذا التصرف حسب المناسبة. ٢ــ القد الموشح، والقدود الحلبية من هذا النوع، فهي موشحات بسيطة أزدهر نظمها على يد شعراء عديدين، وهي نوعان:

١ــ نوع أصله أغـــان دينية ثم وضع على قـــد ألحانها كلمات غزليـــة، مثل أغنية:

عليـــك صلـــــــــــى الله   يـــا خيـــــــر خلـــق الله

وقد حوفظ على نغمة الحجاز فيها ونظم على لحنها الأغنية الشعبية:

عالأسمـــــــــــر الـــــلون   عـــــــا الآسمـــــراني

تعبـــان يـــا خيـــو ــ والله ــ   هـــــــواك رمانـــــــي

ومثلها أيضاً الأغنية الدينية:

يا إمامَ الرسل يـــا سَـــندي   أنت بابُ الله ومُعتمـــدي

وقد نظم على لحنها القد الحلبي المشهور

قَدُّكَ المَيـــاس يـــا عمـــري   بغصين البان كادَ يـــزري

وأنتَ أحلـــى النـــاس فـــي   جلَّ مَنْ سَوّاك يا بَـــدْري

وعلى اللحن نفسه يجيء القد أو الأغنية الشعبية:

تحـــــــــتِ هودَجهــــــــا وتعالقنـــــــــا

صـــار سَــحْب سـيوف يـــا ويـــل حـــالي

٢ ــ نوع أصله أغان شعبية ثم وضع لها على قد ألحانها كلمات دينية، مثل الأغنية الشعبية

الــــــوَيْ الـــــوَيْ   الـــــوي الـــــوي

تِحـــلا لـــي مـــن الله   يــــا نـــورْ عينـــي

وقد صاغ أمين الجندي على قدها

نَــــــديمي حـــــــيّ   بِـــــذاك الحـــــيّ

غـــــزالُ المـــــيّْ   بـــــديعُ الـــــزيّْ

وهذا القد ما زال ينشد في أذكار القادرية.

القدود الموشحة هي صنعة حلب، وبها تفردت مدرستها الفنية، وهي مستمرة ما دام الغناء الشعبي والغناء الديني متجاورين فيها، وفي لقاء لي مع مطرب شعبي ديني حلبي هو محمد غرِّيز قال لي أنه يعمد حالياً إلى نقل ألحان شعبية مشهورة ذات طابع تطريبي راقص إلى نصوص دينية لأن رواد الموالد والأذكار من الشباب يميلون إلى هذه الألحان، وهو بذلك يخرج عن القاعدة المألوفة في نقل الألحان الشعبية ذات الإيقاعات الرزينة إلى النصوص الدينية والتي تلائم الشيوخ ولكنها لا تلائم الشباب، خاصة بعد انتشار موجة غناء الطقاطيق بينهم.

غير أن القدود بشكل عام قديمة جداً، ففي القرن الرابع الميلادي قام الشاعر السرياني مار أفرام بنظم نصوص دينية كنسية على ألحان وأغاني ابن ديصان الشعبية الماجنة.

وما ظهر من أشكال شعرية غنائية جديدة بعد الفتح الإسلامي كان استجابة لبحث الألحان الشعبية في البلاد المفتوحة: فارس والعراق وسورية وشمالي أفريقيا والأندلس، عن أوعية ملائمة لها في اللغة الجديدة ــ العربية ــ التي أصبحت اللغة الرسمية.

وإذا كانت كلمات الأغاني تتعرض للتغيير مع بقاء أسآر منها في اللازمة فإن الألحان أكثر خلوداً، ويعود ذلك إلى عوامل:

١ــ قداستها أو شيوعها: فهي في الأصل أغان دينية أو شعبية استقرت في وجدان الأجيال المتعاقبة، وإذا كان إحياء التراث اليوم يأخذ صفة علمية توثيقية فإنه قديماً كان نبض الحياة يستمد استمراره من استمرارها.

٢ ــ حركيتها وقابليتها للمطاوعة والتناسخ: فغالباً ما يتعرض اللحن إلى التطوير، أو تتم ولادة جديدة له في كلمات جديدة، وهذا التناسخ لروح الأغنية ــ أي لحنها ــ هو أصل القدود، وكان يتم بشكل عفوي ومستمر ويقوم بالتصرف فيه الشاعر المغني. إن كثيراً من الأغاني المرتبطة بحرفة ما كالصيد مثلاً لم تنقرض تماماً بانقراض هذه المهن وإنما تبدلت كلماتها وحوفظ على لحنها وأصبحت أكثر شيوعاً، كما

أن انتقال اللحن من لغة سامية كالسريانية إلى لغة سامية أخرى كالعربية كان يتم بشكل عادي، مثلما يتم انتقال اللحن من لهجة إلى أخرى، وما يزال هتاف العرس الحلبي وبعض الأغاني تحتفظ ببقايا كلمات من اللغة الأولى التي كان يغنى بها اللحن وأن بعض الألحان التي نسمعها مثل "سكابا يا دموع العين" نجد لها شبيهاً في بعض التراتيل الكنسية الموروثة منذ القرن الرابع الميلادي. في العرس يهتف المحتفلون:

"الله يساوي دوز دوز جي، صلوا على محمد الزين زين مكحول العين واللي يعدينا الله عليه" والهتاف الأصلي السريانية، بقيت منه في العربية بعض الكلمات كما أشرنا سابقاً.

وفي المطاوعة يكمن أيضاً سر استمرار الأغنية في الحياة، حيث يرتبط وزنها الموسيقي وكلماتها بالمشهد، فأغنية الدلعونا، تؤديها النسوة بإيقاع عادي أو ممدود في الاحتفالات، ويؤديها الرجال بإيقاع سريع لترافق الدبكة.

إن كثيراً من الأغاني ذات منشأ ديني يدل على ذلك صيغها اللحنية القديمة ذات الأداء الممدود كأنها بقايا تراتيل معبدية، ثم انتقلت إلى مجالات الأفراح ورافقت الرقص الشعبي فتطورت بما يلائم إيقاع الحياة الجديدة. وباختصار فإن خلود هذه الأغاني والألحان إنما يعود إلى حركيتها.

٣ـــ بساطتها وتنوعها وتعبيرها عن حياة الجماعة وأذواقها، وكونها في الغالب أغاني جماعية يؤديها الناس في احتفالاتهم وطقوسهم وأعمالهم، ورغم ما يطرأ على المجتمعات من تبدلات فإن فئة تبقى محتفظة بالروح الأولى، إنها تلك الطبقة الشعبية في المدينة والريف التي تصر على سكنى البيوت العربية القديمة والاحتفاظ بعاداتها وسلوكها وملابسها وأغانيها القديمة، وكل تطور يطرأ عليها يبقى في إطار قوانين حياتها الشعبية، ولا أبالغ إذا قلت إنني حين ألتقي بهؤلاء الناس في الحارات الشعبية وأراقب سلوكهم وأحاديثهم وأغانيهم تمثل أمامي صورة الحلبي القديم خلال العهود البعيدة. وعندما ينتقل المرء من سهرة احتفالية لأسرة تعيش في حي الشهباء الحديث إلى سهرة مماثلة لأسرة تعيش في حي المعادي ويقارن بينهما يشعر بأن مسافة زمنية كبيرة تفصل بين الاثنتين، هذه الطبقة الشعبية هي الروح القديمة للشعب والمستمرة منذ مئات السنين إلى الآن، إنها لا تحمل التراث فحسب وإنما هي التراث نفسه، وهذه الطبقة هي التي تختزن القسم الأعظم من الموروث الغنائي، غير أنها تقع خارج دوائر الضوء الإعلامية.

٤ـــ أصالتها واعتبارها جانباً من الهوية البلدية الشعبية، ليس الفنية فحسب وإنما القومية أيضاً. إن الفيض الهجين من الأغاني الجديدة لم يصنع هوية فنية جديدة، بل كان السبب في التنبيه إلى خطر ضياع الهوية الأولى، ولهذا ارتد الكثيرون إلى الأغاني والألحان القديمة يحيونها من جديد أو يطورونها، وفي هذا المجال برز أعلام وظفوا الأغنية القديمة في المشهد الدرامي الغنائي وارتقوا بها إلى مستويات جيدة من حيث التوزيع الموسيقي والكلمة والصورة.

كما أن تعرض شعوب المنطقة على اختلاف العهود إلى الغزو والاحتلال كان عاملاً هاماً في الحفاظ على التراث الغنائي معتبرين ذلك وبشكل غريزي لوناً من ألوان المقاومة. إن مواجهة التحديات الأجنبية ما كانت لتتم على المستوى العسكري فحسب وإنما على المستويين الثقافي والفني، وإن نكبة الشعب العربي الفلسطيني

وبرغم الهجرة والتشرد كانت العامل الرئيسي في جمع تراثه الشعبي الغنائي وإحيائه وتطويره وتكوين الفرق الفنية لتقديمه.

هناك أغان حية تكتمل فيها شروط الحياة فتبقى لأنها تنبع من نبض الأرض ووجدان الأمة، وهناك أغان ميتة تولدها الطفرة ويجرفها التيار الذي جاء بها.

وقد استطاعت الموشحات والقدود وألوان أخرى من الغناء العربي الأصيل أتينا على ذكرها في هذا الكتاب أن تثبت لعاديات الزمن، وتتجاوز موجة الحداثة المزعومة في الأغنية فتؤكد وجودها واستمرارها، لما تحمله في تكوينها الفني شكلاً ومضموناً من شروط الحياة، ومن عراقة تاريخية، هي انعكاس للحياة العربية نفسها، ولتاريخها، ولروح الإنسان العربي وعواطفه على مرآة الفن.

البنية الإيقاعية للموشح

يتألف الموشح على الأغلب من ستة أقفال وخمسة أبيات وهو التام، أو من خمسة أبيات وخمسة أفعال وهو الأقرع. ويطلق على القفل الأخير اسم الخرجة وتكون باللغة العامية. وبما أن الأقفال مركبة من جزأين فأكثر، والأبيات مركبة من فقرات وأجزاء، فإن تلحينها ارتبط بهذه التركيبات المتفننة والتي لم يعهدها الشعر العربي من قبل، والتزم بأوزانها وطرق نظمها، وهكذا تعددت الضروب والأوزان غير الخاضعة لعروض الشعر العربي مما أعطى الموشحات غِنىً نابعاً من هذه الحرية.

ومن الموشحات ما جاء على بحور الشعر المعروفة وهي غير مستحبة لأنها أشبه بالمخمسات، ويستحسن أن يحوَّر فيها ويخرج عن الوزن المعروف بإدخال كلمة أو حركة تتخلل فقرات الموشح. ومنها ما خالف أوزان العربية وغرضها الغناء أكثر من الإنشاد ــ أي القراءة الشعرية ــ وقد حاول ابن سناء الملك أن يقيم لها عروضاً فأخفق، فقال إنه ليس لها عروض إلا التلحين ولا ضرب إلا الضرب.

وكان صديقنا الموسيقي نديم الدرويش رحمة الله يصر على أن أفضل الموشحات ما جاء على الإيقاعات الخليلية للشعر، وعلى الموسيقى أن يعمل على التوافق بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي.

والحلبيون اليوم يسمون القفل في الموشح "دوراً" أو "بدنية". ويسمون الأبيات التي تلي القفل "خانة" أو "سلسلة". ويسمون الخرجة "غطاء" أو "قفلة". وقد أدخلوا الكثير من التحسينات على الموشحات الأندلسية وطبعوها بطابعهم وذوقهم حتى غدت تعرف بالموشحات الحلبية. يقول صميم الشريف [١]" فقد طبقوا (أي الحلبيين) أسلوب الأندلسيين في تلحينها إلا أنهم خرجوا عليهم في المقامات، بحيث غدت الأدوار مطابقة في غنائها للحن الغطاء، وألحان الخانات أو السلاسل مطابقة للأدوار في مقاماتها أو قريبة منها. كذلك أضاف الحلبيون على غناء الموشحات نوعاً من الرقص عرف بالسماح".

من الموشحات الحلبية التي لّحنها عمر البطش":

موشح "من يوم حبيت" شاعره مجهول ومقامه نهاوند

---

(1) صميم الشريف. كتاب الأغنية العربية. ص ٢٤.

(دور ١)

من يوم حبّيت ما بَشوفش النوم — عـــشقته تاهـــت أفكـــاري

لوِ الحبيـب ينـصفني يـوم — ما كنت بقول منّـه يـا نـاري

(دور ٢)

أنا انتهيت وزاد بـي اللّـوم — والحـــب أفنـــى اصـــطباري

لو زارني طيفه مرّة في اليوم — مـــا كـــان انهتكــت أســـراري

(خانة)

بالـصبر مـين يقـدر ينـال — والحـــب للغيـــر قلبـــه مـــال

عشق وغـرام ذل وخـصام — يكفـــي مـــلام قـــلَّ اصـــطباري

موشح "في الروض" شاعره مجهول ومقامه حجاز كار كرد

(دور ١)

في الروضْ أنا شِفت الجميل — كالغصنِ يزهـو فـي النـسيم

مكتوب علـى خـدُّهْ الأسـيل — الـــوردِ خلاّقُـــهْ عظـــيم

(دور ٢)

نرجسْ عيونـك يـا غـزالْ — مـــن لحظهـــم قلبـــي يهـــيم

والياسمين فـي الخـدِّ قـال — الـــورد خلاّقُـــه عظـــيم

(خانة)

لمّـا خَطَـرْ نـور العيـون — فقلـــت: ربـــي يـــا كـــريم

صاح الحمام فوق الغـصون — الـــورد خلاّقـــه عظـــيم

موشح "قم يا نديم" شاعره مجهول وإيقاعه نهاوند

(دور ٢)

قــــم يـــــا نـــــديمْ امـــــلا وهـــــيمْ دوّر أقـــــــــــداحي

(دور ٢)

الليـــــــلُ طـــــــالْ والحـــــــبُّ مـــــالْ إلـــــى الـــــصباح

(خانة)

مـــا أحْلـــى الوصـــالْ والاتصـــال مـــــع المــــــلاح

(غطاء)

راخـــــي الـــــستورْ يحكـــــي البـــــدورْ زيـــــن المــــــلاح

مصادر ووثائق

أبو بثينة: الزجل العربي (كتاب الهلال/١٩٧٣/٢٧٠)

أبو شهاب، حمد: أعمال الشاعر محمد ربيع بن ياقوت

الأسدي: خير الدين: موسوعة حلب المقارنة

الأسدي، خير الدين: يا ليل

الباش، حسن: الأغنية الشعبية الفلسطينية

جبقجي، عبد الرحمن: الفولكور العربي والقدود

الحديثي، طلال سالم: من التراث الشعبي في العراق

الحلّي، صفيّ الدين: العاطل الحالي والمرخّص الغالي

الحموي، ابن حجة: بلوغ الأمل في فن الزجل

الحسني، عبد الرزاق: الأغاني الشعبية ج ١

الخليلي، علي: أغاني العمل والعمال في فلسطين

خميس، عبد الله: الأدب الشعبي في جزيرة العرب

درويش، نديم: من كنوزنا

رواس قلعه جي، عبد الفتاح: عمر البطش أمر الموشحات

رواس قلعه جي، عبد الفتاح: الشاعر أمين الجندي

زغلول، محمد زغلول: الأدب في العصر المملوكي

زيّاد، توفيق: صور من الأدب الشعبي الفلسطين

سرحان، نمر: موسوعة الفولكلور الفلسطيني

الشريف، صميم: الأغنية العربية

شوحان، أحمد: ديوان العتابا

صالح، أحمد رشدي: الأدب الشعبي

الطباخ، راغب: إعلام النبلاء بتاريخ حلب الشهباء ج ٧

عبود، مارون: الشعر العامي

عبد الحكيم، شوقي: الفلولكور والأساطير العربية

عكاري، أنطوان: الأشعار الشعبية اللبنانية

علاف، عبد الكريم: الطرب عند العرب

عناني، محمد زكريا: الموشحات الأندلسية.

عوض، عوض إسماعيل: دراسات في الفولكلور الفلسطيني

عياش، عبد القادر: تحقيقات فولكلورية ومأثورات من وادي الفرات
القباني، محمد عربي: جامع النفحات القدسية
الكمالي، شفيق: الشعر عند البدو
المحامي، محمد العيطة: الفولكلور في بغداد
مرسي، أحمد: الأغنية الشعبية في مصر
المناعي، علي شبيب: مواويل من الخليج (مركز التراث الشعبي بالخليج)
نغن بله نو: المبدأ الأساسي للقصيدة العربية
جنوك قديمة (مجموعات شعرية شعبية مخطوطة)
أعداد من مجلة التراث الشعبي ــ بغداد
من أرشيف إذاعتي حلب ودمشق
لقاءات ميدانية مع شعراء شعبيين
مجموعة وثائق مخطوطة من أرشيف السيد أسامة عاشور، والمركز الثقافي بحلب
كتيبات شعبية: الموال البغدادي، وشرح الحال في فن الموال

كتب للمؤلف

الأعمال المسرحية (نصوص مسرحية ودراسات)

ــ **مولد النور**: (ملحمة حوارية شعرية) مطبعة الأصيل. حلب ١٩٧١

ــ **ثلاث صرخات**: (ثلاث مسرحيات) مطبعة المعري. حلب ١٩٧٦

ــ **السيد**: مطبعة المعري. حلب ١٩٧٧

ــ **القيامة**: (ملحمة حوارية شعرية) دار النفائس. بيروت ١٩٨٠.

ــ **صناعة الأعداد**: وهبوط تيمورلنك (مسرحيتان) دار ابن رشد. بيروت ١٩٨٠.

ــ **عرس حلبي وحكايات من سفربرلك**: وزارة الثقافة. دمشق ١٩٨٤.

ــ **ليال مسرحية**: (مسرحيتان: القناصة، وصعود العاشق) اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٦.

ــ **اختفاء وسقوط شهريار**: اتحاد الكتاب العرب. دمشق ١٩٩٧.

ــ **مسرح الريادة**: (دراسات مسرحية) دار الأهالي. دمشق ١٩٨٨.

ــ **أبو خليل القباني رائد المسرح العربي**: مهرجان الأغنية السورية. دمشق ٢٠٠٠.

ــ **نصوص من المسرح التجريبي الحديث**: (ثلاث مسرحيات: طفل زائد عن الحاجة، باب الفرج، اللحاد) اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠١.

ــ **مدينة من قش وفانتازيا الجنون**: (مسرحيتان) اتحاد الكتاب. دمشق ٢٠٠٣.

ــ **علي بابا والأميرة شمس النهار**: (مسرحيتان للأطفال: علي بابا، وأوبريت قلعة حلب) وزارة الثقافة ٢٠٠٤.

ــ **سحر المسرح. هوامش على منصة العرض**: وزارة الثقافة ٢٠٠٧

ــ **سفر التحولات**: دائرة الثقافة والإعلام. الشارقة. الإمارات٢٠٠٤.

ــ **نصوص مسرحية للأطفال**: (مجموعة مؤلفين) مسرحية ميشو ومارد الغابة. دائرة الثقافة والإعلام. الشارقة. الإمارات ٢٠٠٥.

ــ **سيد الوقت الشهاب السهروردي**: وزارة الثقافة. دمشق ٢٠٠٦.

ــ **جثة في المقهى**: (ثلاث مسرحيات: جثة في المقهى، تشظيات ديك الجن الحمصي، كفر سلام) اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٦.

ــ **هو الذي رأى الطريق وجلال الدين الرومي**(ثلاث مسرحيات) اتحاد الكتاب العرب. دمشق ٢٠٠٨

ــ **أوبريت الإسكافي وحوار ديموقراطي جداً** (مسرحيتان) اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٩.

شعر ونصوص:

ـ **مسافر إلى أروى**: وزارة الثقافة. دمشق ١٩٩٤.

ـ **سيدة الحروف**: اتحاد الكتاب العرب. دمشق ١٩٩٩.

الروايـــة:

ـ **معراج الطير الحبيس**: (نص روائي) اتحاد الكتاب العرب ٢٠٠٥.

قصص الأطفال:

ـ **مسلسلة أحاديث وقصص**: (عشر قصص). دار الكتاب. حلب ١٩٧٧.

ـ **مسلسلة حكايات البراعم**: (١٨ قصة). دار الأندلس. بيروت ١٩٨١.

ـ **مسلسلة الطفل السعيد**: (خمس قصص). دار الأندلس. بيروت ١٩٨١.

ـ **مسلسلة أحسن القصص**: (تسع قصص). دار النفائس. بيروت ١٩٨١.

التراجم والدراسات الفكرية والموسوعية

ـ **خير الدين الأسدي. حياته وآثاره**: الإدارة السياسية للجيش. دمشق ١٩٨٠.

ـ **أمين الجندي**: وزارة الثقافة. دمشق ١٩٨٨.

ـ **ياقوتة حلب عماد الدين النسيمي**: اتحاد الكتاب العرب ١٩٩١.

ـ **مدخل إلى علم الجمال الإسلامي**: دار قتيبة. دمشق ١٩٩١.

ـ **أحياء حلب وأسواقها**: (تحقيق وتأليف) وزارة الثقافة. دمشق ١٩٨٤.

ـ **حلب القديمة والحديثة**: مؤسسة الرسالة. بيروت ١٩٨٩.

ـ **الموسيقار أحمد الإبري**: مهرجان الأغنية السورية. دمشق ١٩٩٩.

ـ **عمر البطش أمير الموشحات**: مهرجان الأغنية السورية. دمشق ٢٠٠٤.

ـ **التواشيح والأغاني الدينية في حلب**: مؤسسة البابطين. الكويت ٢٠٠٦.